STORIA UNIVERSALE DELL'ARTE

14

FRATELLI FABBRI EDITORI

ELITE

Storia universale dell'arte

Da Giotto al Gotico Internazionale

riduzione a cura di
Francesco Abbate

Fratelli Fabbri Editori

LA PITTURA

Giotto e i giotteschi

« Essendo stati sotterrati tanti anni dalle rovine delle guerre i modi delle buone pitture et i dintorni di quelle, [Giotto] solo, ancor che nato fra artefici inetti, per dono di Dio, quella che era per mala via, risuscitò et a tale forma ridusse, che si potette chiamar buona. E veramente fu miracolo grandissimo che quella età e grossa et inetta avesse forza d'operare in Giotto sì dottamente che il disegno, del quale poca o niuna cognizione avevano gl'uomini di que' tempi, mediante lui ritornasse del tutto in vita. » A sottolineare questa improvvisa ed inaspettata comparsa dell'arte di Giotto il Vasari riporta il famoso aneddoto (già presente nei *Commentari* del Ghiberti) di Giotto fanciullo scoperto da Cimabue mentre disegna 'dal vero' le pecore affidate alla sua custodia. La storiella, di tradizione molto antica e di grande fortuna, indica molto bene un concetto che forse già i contemporanei di Giotto avevano intuito: la pittura del maestro mugellese sorge nuova, senza modelli nella tradizione pittorica, dalla

1 *Giotto (1267?-1337): La Madonna d'Ognissanti. Firenze, Galleria degli Uffizi.*

2 *Giotto (1267?-1337): L'accertamento delle stimmate, affresco della Cappella Bardi. Firenze, Chiesa di Santa Croce.*

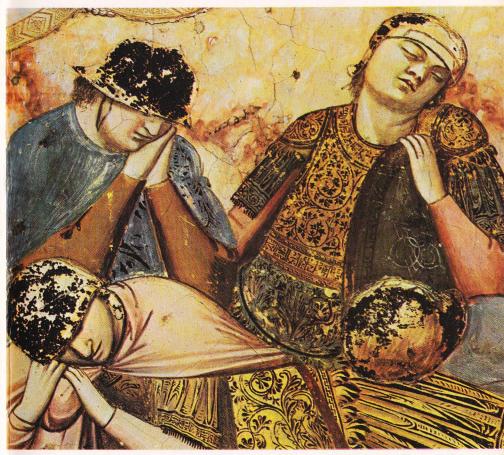
1 Giotto (1267?-1337): *La Madonna d'Ognissanti.* Firenze, Galleria degli Uffizi.
Entro la struttura leggerissima del trono, dalle aeree linee gotiche, si inserisce la figura imponente e severa della Vergine, non più simbolo astratto, ma vera presenza umana.

2 Giotto (1267?-1337): *L'accertamento delle stimmate,* affresco della Cappella Bardi. Firenze, Chiesa di Santa Croce.
Brani pregni di un'intensa osservazione naturalistica si inseriscono fra soggetti umani dalla tipologia standardizzata.

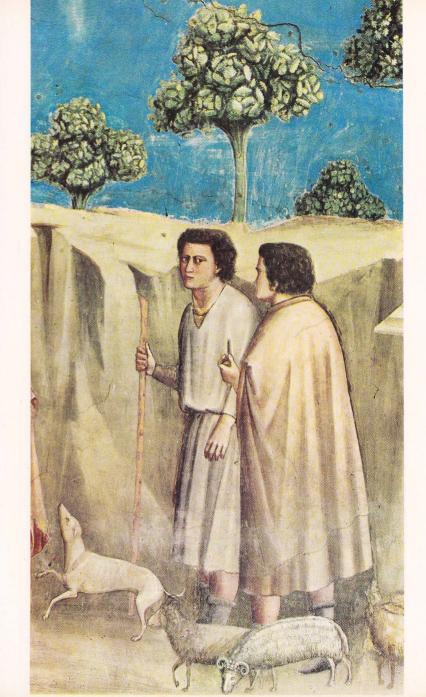
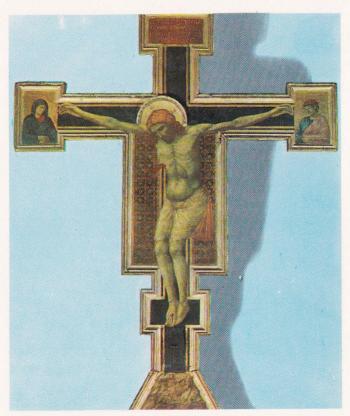
3 Giotto (1267?-1337): *Gesù appare alla Maddalena,* particolare di affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova. 1303-1305.
La libertà di Giotto nell'ultima fase dei lavori nella Cappella degli Scrovegni è palesata dal fondo marmorizzato.

4 Giotto (1267?-1337): *Incontro alla porta aurea,* particolare di affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova. 1303-1305.
Le viete formule degli ultimi pittori bizantini sono assenti nelle opere di Giotto: le figure si impongono per una nuova dimensione umana che si traduce in visione stilistica.

5 Giotto (1267?-1337): *Gioachino e i pastori,* particolare di affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova. 1303-1305.
Le immagini giottesche non si stampano più su un fondo astratto, ma si inseriscono in un ambiente ben determinato.

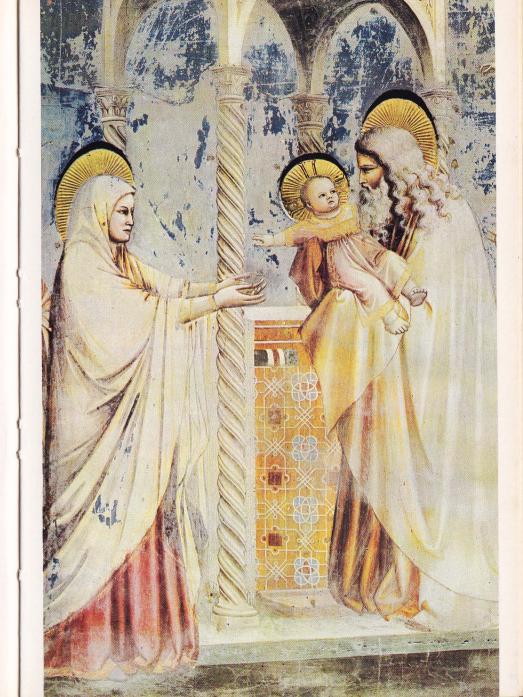
6 Giotto (1267?-1337): *Crocifissione.* 1292. Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella.
Le realizzazioni di Cimabue sembrano, raffrontate con le soluzioni giottesche, risalire a un tempo lontano: tanta è l'originalità di Giotto e l'impronta nuova del suo stile.

3 *Giotto (1267?-1337): Gesù appare alla Maddalena, particolare di affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova. 1303-1305.*

4 *Giotto (1267?-1337): Incontro alla porta aurea, particolare di affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova. 1303-1305.*

Giotto (1267?-1337): Gioachino e i pastori, particolare di affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova. 1303-1305. 5

6 *Giotto (1267?-1337): Crocifissione. 1292. Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella.*

quale anzi si stacca decisamente, per prendere a modello e a maestro prima di tutto direttamente la natura. Che con Giotto si chiuda tutto un capitolo della pittura antica e se ne apra un altro, tutto nuovo e moderno, è stato sempre riconosciuto, non solo dal Vasari o dalla critica moderna, ma fin nel Trecento. Giovanni Boccaccio nel *Decamerone* dà di Giotto questo giudizio: « ... e però ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo intelletto de' savi dipignendo intendeano, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloroa dir si puote »; e Cennino Cennini, alla fine del secolo, rivendica tutta l'eccellenza e la modernità di quell'arte che fa ancora testo, ai tempi suoi: « ... rimutò l'arte del dipingere di greco [leggi bizantino] in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno ».

Si è parlato spesso, anche a proposito di opere d'arte del Medioevo, di naturalismo. Resta da spiegare perché gli accenni naturalistici presenti, per esempio, nella pittura duecentesca siano altra cosa dalla visione moderna, laica e borghese (nel senso trecentesco del termine) di Giotto, che trova caso mai una sua maggiore rispondenza nel naturalismo della scultura gotica, che sotto questo aspetto appare più avanzata della pittura contemporanea. A parte che quegli accenni non sono ancora la visione 'globale' di Giotto, assolutamente nuovi sono l'uso di uno spazio razionale e a 'misura umana' e di una prospettiva esatta (anche se applicata piuttosto ai particolari, senza quella unificazione prospettica di tutta la scena che sarà conquista quattro-

centesca, dal Brunelleschi in poi), come nuova è la costruzione plastica delle figure giottesche, ora sì profondamente terrene ed 'umane'; e nuova la concretezza di un raccontare scarno ed essenziale, specie nel Giotto più antico, senza divagazioni superflue. Siamo di fronte, insomma, ad un protoumanesimo, fondatore di una tradizione che avrà il suo sbocco, un secolo più tardi, in Masaccio. Ecco perché l'umanità di Giotto appare così 'vera', direttamente desunta dalla realtà e dalla realtà degli atti quotidiani. Ora, per la prima volta nell'arte italiana, una Madonna col Bambino (una 'Maestà', come si suole anche dire) siede sicura nel suo trono solido, chiaramente impostata nello spazio e di una presenza tutta terrena, lontana tanto dall'astrazione bizantina come da quella 'classica', quanto dal focoso, sommario impressionismo di tanta pittura duecentesca, dal Maestro di San Martino allo stesso Cimabue. La grande, drammatica sigla dei crocifissi di Cimabue (pur modellati, come ebbe a dire il Bologna, con « ombre vere ») diviene la grave, terrena possanza del Crocifisso di Santa Maria Novella.
Entrato forse molto presto nella bottega di Cimabue, Giotto dovette seguire il maestro nei suoi viaggi di lavoro a Roma e nel soggiorno assisiate. E fu Assisi (che la politica artistica della casa-madre del francescanesimo, dopo il definitivo tramonto della fazione spirituale, stava facendo diventare il grande centro della pittura italiana del Trecento, in cui furono invitati ad operare, segno indubbio di grande intelligenza e cultura da parte di chi era preposto a queste decisioni, gli spiriti migliori dell'epoca) a divenire, durante l'ultimo decennio del secolo, il centro dell'attività di

Giotto (1267?-1337): Presentazione di Gesù al Tempio, particolare di affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova. 1303-1305.

8 *Giotto (1267?-1337): L'Ascensione di Gesù, particolare di affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova. 1303-1305.*

7 Giotto (1267?-1337): *Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare di affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova. 1303-1305.
La stesura ampia dei colori dei mantelli, la dolcezza delle ombreggiature, l'atteggiamento vivace del Bambino non contrastano con l'equilibrio compositivo, ma mostrano che Giotto ha ormai abbandonato lo schematismo bizantino.

8 Giotto (1267?-1337): *L'Ascensione di Gesù*, particolare di affresco della Cappella degli Scrovegni a Padova. 1303-1305.
Nell'Ascensione di Gesù, uno degli ultimi affreschi eseguiti nella Cappella degli Scrovegni, il pittore ha saputo imboccare la strada ormai definitiva del realismo classico.

9 Giotto (1267?-1337): *Gesù benedicente in trono*, particolare del Polittico Stefaneschi. 1330 circa. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.
Il Polittico Stefaneschi, cui appartiene questo particolare, fu eseguito per l'altare maggiore di San Pietro e fu commissionato allo stesso Giotto, sebbene sia stato portato a termine da altri artisti, forse da quel Maestro delle Vele cui lo avvicinano le forme allungate e il cromatismo intenso.

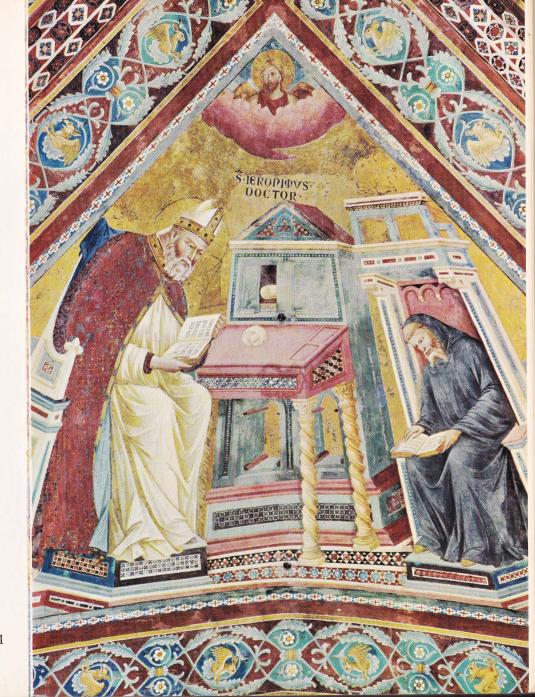
10 Giotto (1267?-1337): *Campanile del Duomo di Firenze*. 1334-1359.
Nominato capomastro della fabbrica del Duomo fiorentino, Giotto dovette attendervi dal 1334 al 1337. Il Campanile del Duomo nella sua limpida struttura riflette la concezione di Giotto, sebbene Andrea Pisano prima e Francesco Talenti poi si siano successi nella supervisione dell'opera.

Giotto (1267?-1337): Gesù benedicente in trono, particolare del Polittico Stefaneschi. 1330 circa. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

10 *Giotto (1267?-1337): Campanile del Duomo di Firenze. 1334-1359.*

Giotto, la cui considerazione andava rapidamente aumentando, tanto da porlo ormai, già allora, tra i più famosi artefici del tempo. Ad Assisi Giotto dovette tornare a più riprese, prima per dipingere le Storie d'Isacco (circa il 1290) che ci presentano un Giotto interessato al classicismo antico, 'romano', e poi per assumere (con l'assistenza di una agguerrita bottega) la grossa impresa (la più grossa certo fino allora commissionata dai frati di Assisi) di decorare la parte più bassa delle pareti della navata della Chiesa superiore, con il ciclo delle Storie francescane. È questo ciclo uno dei punti essenziali di riferimento per la pittura del tempo. Sui ponti di Assisi si forma tutta una generazione di artisti, fiorentini, senesi (Memmo di Filippuccio), umbri (Maestro del Crocifisso di Montefalco). È evidente che la presenza (e quale presenza!) di Giotto nella città di San Francesco non poteva mancare di far sentire il suo peso anche sulla cultura locale, quella pittura umbra che già nel Duecento aveva avuto i suoi notevoli rappresentanti, dal Maestro del San Francesco al Maestro della Santa Chiara.
Tra i primi ad accorgersi della nuova cultura promossa da Giotto fu il pittore del dossale del Farneto (ora nella Galleria di Perugia), opera giudicata dal Longhi « veramente gran cosa nella cultura assisiate dell'ultimo decennio del secolo »; e forse il Maestro del Farneto « è il maggior umbro — è ancora il Longhi a parlare — della fine del Duecento che collima i ricordi locali con la violenza di Cimabue e i primi accenni giotteschi ». Tangente alla prima cultura assisiate di Giotto (quella delle Storie d'Isacco) è pure la personalità di un altro forte anonimo (forse più romano che

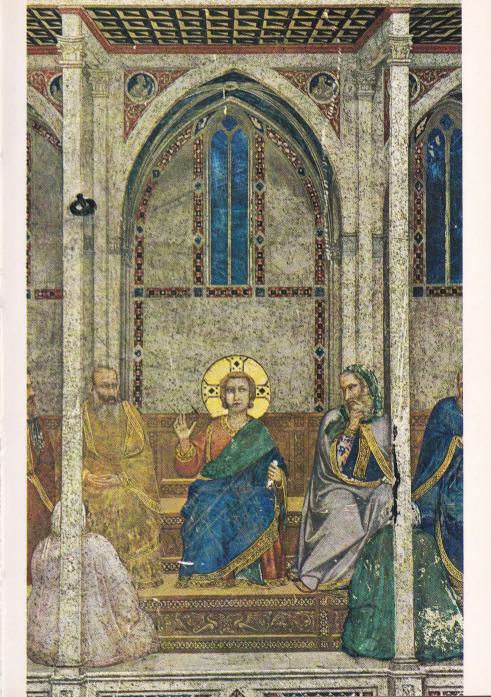
umbro) denominato Maestro di Cesi dal dossale (datato 1308) nella Chiesa di Santa Maria a Cesi.
Giotto non fu soltanto il maestro che rivoluzionò il linguaggio figurativo del suo tempo, ma anche colui che continuamente seppe rinnovare quella lingua da lui stesso creata. Fin che Giotto fu vivo, le maggiori innovazioni nel modo di 'far pittura' (innovazioni che spesso sono state attribuite dalla critica moderna a questo o quel pittore, specie senese) vennero dalle sue meditazioni. Giotto fu il primo non solo a dare (o a ridare) « rilievo alle figure » come avrebbe detto Cristoforo Landino, ma anche a dare una sua razionalità, una sua logica, chiara, realistica semplicità alla scena rappresentata, secondo una mentalità tutta concreta, che, sociologicamente, può ben chiamarsi 'borghese'.
« Come non vi fu ombra di nostalgia nel suo giovanile 'classicismo', così nessuna traccia di 'protesta' nel suo 'realismo' » (Previtali). Molto spesso il realismo in pittura rappresenta, per così dire, una cultura d'opposizione, rivolta a raffigurare gli strati più bassi ed umili della popolazione; a volte invece è solo un modo di rappresentare le cose visibili. Il 'realismo' di Giotto è l'espressione dell'ideologia di una classe in ascesa, che ben presto diventerà dominante, l'affermazione di nuovi valori, di una nuova etica, anche di nuove 'virtù', che non sono più medievali, ma moderne espressioni delle forze progressive del tempo: quelle forze mercantili e 'popolari' (il 'popolo' di allora che noi oggi chiameremmo borghesia), raccolte nelle Arti, che stavano liquidando per sempre, a Firenze, il potere dei 'magnati'.
Del realismo di Giotto è chiaro indice la sua straor-

Giotto (1267?-1337) e Memmo di Filippuccio: San Gerolamo (particolare). Assisi, Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco.

11 Giotto (1267?-1337) e Memmo di Filippuccio: *San Gerolamo* (particolare). Assisi, Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco.
Questo affresco fu eseguito in collaborazione con Memmo di Filippuccio, che sembra abbia lavorato nell'ordine superiore non certo prima del 1292-94 e non oltre il 1303 circa.

12 Parente di Giotto e Maestro delle Vele: *La disputa di Gesù fra i Dottori* (particolare). Assisi, Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco.
Nel volto di Gesù si nota un primo abbozzo del nuovo tipo umano moderno che si incontrerà in opere successive.

13 Maso di Banco: *Un miracolo di San Silvestro*, particolare di affresco della Cappella Bardi. 1340 circa. Firenze, Chiesa di Santa Croce.
Maso di Banco attinse da Giotto il ritmo pacato e solenne, l'imponenza delle immagini, l'essenzialità dei volumi, interpretando tali elementi in modo largamente personale

14 Stefano Fiorentino: *Il martirio di San Stanislao*. Assisi, Basilica di San Francesco.
Studi più recenti attribuiscono a Stefano Fiorentino il complesso delle Storie di San Stanislao; giottesco anche egli, come Maso e Giottino, si distingue per un soffuso lirismo.

Parente di Giotto e Maestro delle Vele: La disputa di Gesù fra i Dottori (particolare). Assisi, Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco. 12

13 *Maso di Banco: Un miracolo di San Silvestro, particolare di affresco della Cappella Bardi. 1340 circa. Firenze, Chiesa di Santa Croce*

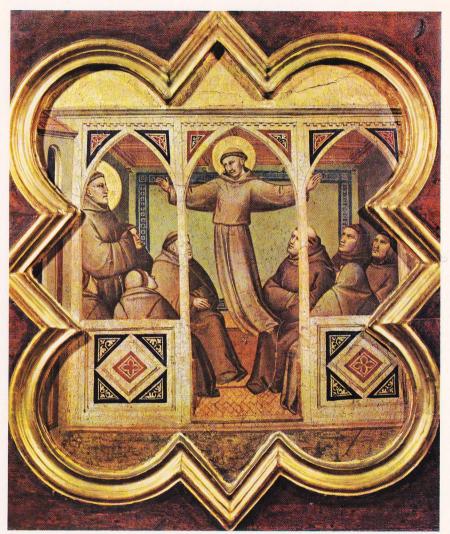
14 *Stefano Fiorentino: Il martirio di San Stanislao. Assisi, Basilica di San Francesco.*

dinaria capacità ritrattistica (quanti veri e propri 'ritratti', psicologicamente caratterizzati, appaiono inseriti nelle scene dipinte da Giotto! Inseriti nelle scene, non ritratti isolati, nel senso che noi oggi diamo al termine, poiché a tanto non arrivava ancora l'individualismo trecentesco).

Si è detto che Giotto seppe rinnovare la sua lingua figurativa più di ogni altro pittore del Trecento. Un profondo mutamento di stile è ben avvertibile tra le Storie d'Isacco e le Storie di San Francesco, poiché all'interno di queste ultime già appare un deciso cambiamento di linguaggio. Nelle più antiche scene del ciclo « Giotto sembra limitarsi ad accentuare l'evidenza delle proprie rappresentazioni soprattutto in senso plastico, quasi che, rinforzando il chiaroscuro, marcando fortemente le ombre, egli volesse dare la stessa evidenza delle sculture contemporanee (di Nicola e di Arnolfo); era un modo radicale di riportare la pittura, con l'appoggio dell'arte sorella, dalla scrittura alla rappresentazione ». A poco a poco questo stile viene mutandosi, nel corso stesso dell'impresa assisiate. « Si hanno i primi sintomi di questo mutamento già verso la metà del ciclo delle Storie di San Francesco, all'altezza dell'affresco che rappresenta la Morte del cavaliere di Celano. Qui, infatti, mentre il senso della plasticità diviene meno aspro... si avverte uno sviluppo delle qualità più spiccatamente coloristiche, una ricerca di dolcezza e continuità nei passaggi tra luce ed ombra (che erano rimasti a lungo bruschi, spezzati, sotto l'influsso delle spartizioni geometriche bizantine) » (Previtali).

È questo il linguaggio che Giotto sviluppa nelle opere

15 *Maestro di Figline: Madonna con il Bambino. 1325-1330 circa. Figline Valdarno, Collegiata.*

16 *Taddeo Gaddi (morto nel 1366): Natività. Firenze, Chiesa di Santa Croce.*

17 *Taddeo Gaddi (morto nel 1366): San Francesco appare ad Arles. Firenze, Galleria dell'Accademia.*

15 Maestro di Figline: *Madonna con il Bambino*. 1325--1330 circa. Figline Valdarno, Collegiata.
Nell'opera del Maestro di Figline è possibile rintracciare una personalissima interpretazione dell'arte giottesca.

16 Taddeo Gaddi (morto nel 1366): *Natività*. Firenze, Chiesa di Santa Croce.
Nelle opere giovanili, specie nella Cappella Baroncelli in Santa Croce (1332-1338 circa), si nota l'influsso giottesco nella grevità delle forme e nella compattezza delle ombre.

17 Taddeo Gaddi (morto nel 1366): *San Francesco appare ad Arles*. Firenze, Galleria dell'Accademia.
Sebbene permangano elementi giotteschi, lo stile del Gaddi ha raggiunto maggiore varietà di forme e vivacità di colori, mentre le composizioni sono più semplici ed equilibrate.

18 Maestro della Santa Cecilia: *Santa Cecilia e Storie della sua vita*. Prima metà del XIV secolo. Firenze, Galleria degli Uffizi.
Non è improbabile che alcuni pittori citati dalle fonti si nascondano sotto il nome di Maestro della Santa Cecilia.

19 Bernardo Daddi (attivo tra il 1328 e il 1348 circa): *Madonna con il Bambino*. Secondo quarto del XIV secolo. Firenze, Galleria degli Uffizi.
Influssi senesi e giotteschi confluiscono nella pittura del Daddi conferendole sentimentalità e squisitezza decorativa.

20 Giottino: *Pietà di San Remigio* (particolare). Metà del XIV secolo circa. Firenze, Galleria degli Uffizi.
Giottino, lungamente confuso con Maso, si colloca sulle orme giottesche, ma immerge le sue figure in una calda luce.

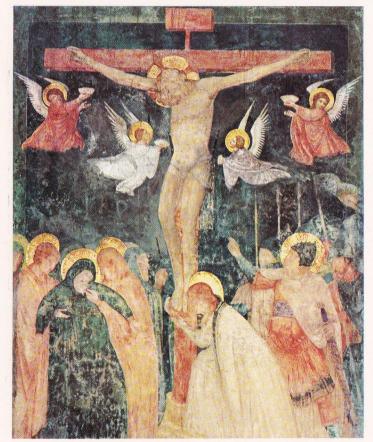
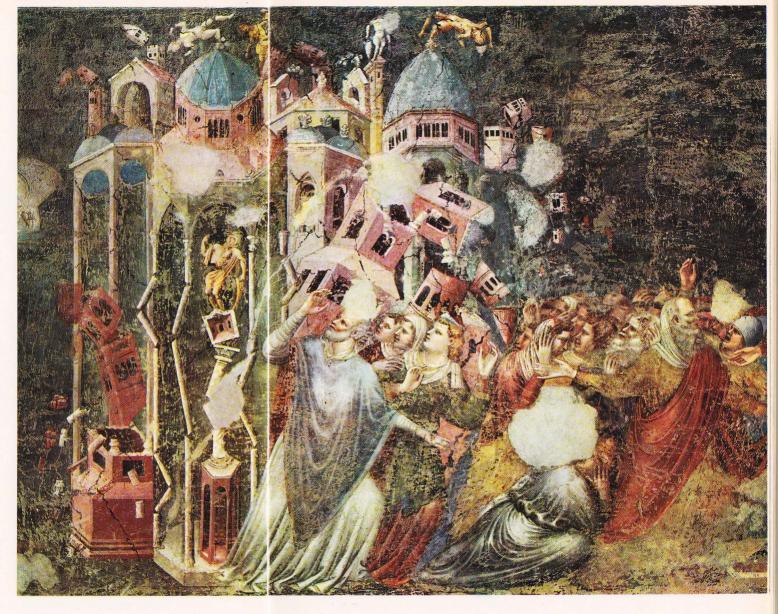
18 *Maestro della Santa Cecilia: Santa Cecilia e Storie della sua vita. Prima metà del XIV secolo. Firenze, Galleria degli Uffizi.*

19 *Bernardo Daddi (attivo tra il 1328 e il 1348 circa): Madonna con il Bambino. Secondo quarto del XIV secolo. Firenze, Galleria degli Uffizi.*

20 *Giottino: Pietà di San Remigio (particolare). Metà del XIV secolo circa. Firenze, Galleria degli Uffizi.*

post-assisiati: la Madonna d'Ognissanti, ora agli Uffizi, e il ciclo padovano della Cappella degli Scrovegni (circa 1303-1305). Più tardi, nelle opere fiorentine (Cappelle Bardi e Peruzzi in Santa Croce, e i polittici e le altre pitture su tavola stilisticamente connesse a questi due cicli di affreschi) Giotto mostra di essersi rinnovato ancora, nel senso di un accrescimento della libertà pittorica (« unione » la chiamerà il Vasari) che va « di pari passo con un arricchimento anche proprio nel senso del lusso mondano, dello sfarzo coloristico, della ostentazione di ori, ricami, stoffe preziose » (Previtali).

L'attività di Giotto, vissuto fino al 1337, non si limita alla pittura. Nominato capomastro della fabbrica del Duomo fiorentino, Giotto dovette attendervi dal 1334 al 1337. Il famoso Campanile rispecchia un suo progetto, modificato poi dagli architetti sopravvenuti dopo la sua morte; ed anche nei riquadri in rilievo di Andrea Pisano, collocati alla base del medesimo Campanile, è possibile ritrovare idee e progetti del grande maestro fiorentino, trasferiti ed applicati in scultura dall'artista pisano.

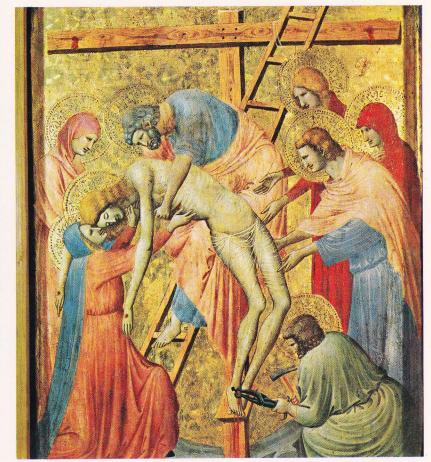
Giotto impronta di sé tutta la pittura italiana della prima metà del Trecento, a Firenze come altrove. A Firenze, sull'esempio delle sue prove giovanili (Madonna di San Giorgio alla Costa, Crocifisso di Santa Maria Novella), si forma (o si rinnova) una prima generazione di artisti giotteschi, da Pacino di Buonaguida al Maestro della Santa Cecilia. Di poco più tardo è il Maestro di Figline, anche lui operoso, in gioventù, ad Assisi. Più tardi ancora, sulla scia di Giotto o direttamente dalla sua scuola, si sviluppano l'arte di Taddeo

21 *Scuola riminese: Crocifissione. Rimini, Abbazia di Pomposa.*

22 *Scuola riminese: Il crollo del Tempio di Efeso, affresco della Chiesa di Sant'Agostino a Rimini. XIV secolo.*

21 Scuola riminese: *Crocifissione*. Rimini, Abbazia di Pomposa.
Degno di nota per la potenza delle figure è l'anonimo autore della Crocifissione nella Sala capitolare di Pomposa.

22 Scuola riminese: *Il crollo del Tempio di Efeso*, affresco della Chiesa di Sant'Agostino a Rimini. XIV secolo.
In questi affreschi, che sono eseguiti da distinte personalità in epoche diverse, si compendiano le tendenze e lo sviluppo della scuola riminese, dagli inizi alla metà del Trecento.

23 Pietro da Rimini: *Deposizione*. Metà del XIV secolo. Parigi, Musée du Louvre.
L'artista si stacca dai moduli espressivi consueti alla pittura riminese per la ricerca di drammaticità che si nota nell'accentuazione anatomica e nell'articolazione delle forme.

24 Francesco da Rimini: *Maddalena e altri santi*, tavola dalla Chiesa di Santa Maria di Mezzaratta. Prima metà del XIV secolo. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
Francesco, attivo a Bologna, è fra i maggiori rappresentanti della scuola che sorse a Rimini dopo il passaggio di Giotto.

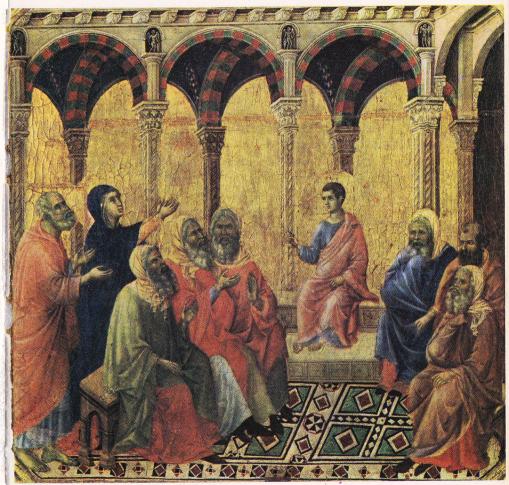
25 Giovanni Baronzio e scuola: *Orazione nell'Orto*, particolare di affresco della Chiesa di San Nicola a Tolentino. XIV secolo.
Nella complessa decorazione della Cappella di San Nicola la critica è incerta sulle attribuzioni, poiché vi si intreccia l'opera di vari collaboratori fusi in uno stile collettivo.

23 *Pietro da Rimini: Deposizione. Metà del XIV secolo. Parigi, Musée du Louvre.*

24 *Francesco da Rimini: Maddalena e altri santi, tavola dalla Chiesa di Santa Maria di Mezzaratta. Prima metà del XIV secolo. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.*

25 *Giovanni Baronzio e scuola: Orazione nell'Orto, particolare di affresco della Chiesa di San Nicola a Tolentino. XIV secolo.*

Gaddi, quella, altissima, di Maso di Banco e soprattutto del supposto Stefano, molto probabilmente nipote di Giotto stesso, celebratissimo dal Vasari che lo indica come uno dei più alti rappresentanti del dolce dipingere 'unito'.

Più di ogni altro allievo di Giotto, Taddeo s'industrierà a proseguire le ricerche spaziali del maestro, negli affreschi della Cappella Baroncelli a Santa Croce, svolgendo « i suoi teoremi di quinte spaziali in tralice » (Longhi) o nelle più tarde Storie di San Giobbe dipinte nel Camposanto pisano (databili circa al 1342) in una delle quali Taddeo dipinge quella « mirabile veduta lacustre, dov'è la distanza più intensa, più meditata, più veramente 'lontana' che il Trecento ci abbia trasmesso » (Longhi). Maso, solenne e grave, spiana le cubiche masse di Giotto in pure zone di colore. Il 'largo' del colore masesco, le sue ampie e felici campiture cromatiche sono la poetica fondamentale nella Firenze post-giottesca, capace d'influenzare profondamente sia il Gaddi che Bernardo Daddi, il più 'gotico' e delicato (talvolta anche troppo) dei pittori fiorentini del tempo, o artisti come Puccio di Simone che poi emigrerà nelle Marche insieme ad Allegretto Nuzi, marchigiano educatosi a Firenze.

Prevalentemente ad Assisi lavorò il più grande fra i giotteschi, dal Longhi identificato con lo Stefano ricordato dal Vasari, ma forse, stando a un documento recentemente scoperto, da identificare con Puccio Capanna. Stefano (preferiamo per ora continuare a chiamarlo con questo nome, col quale è entrato negli studi) sviluppa in modo personalissimo l'ornata dolcezza, la pittura 'unita' del tardo Giotto, arrivando a delicatezze

26 *Duccio di Buoninsegna (1255 circa - 1319): Disputa di Gesù fra i Dottori. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.*

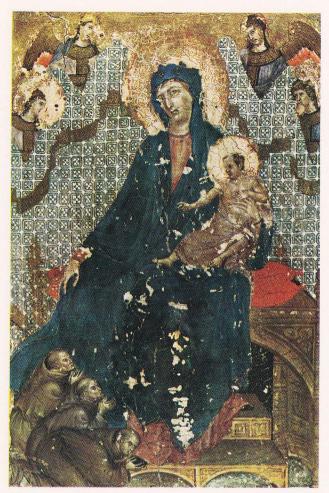
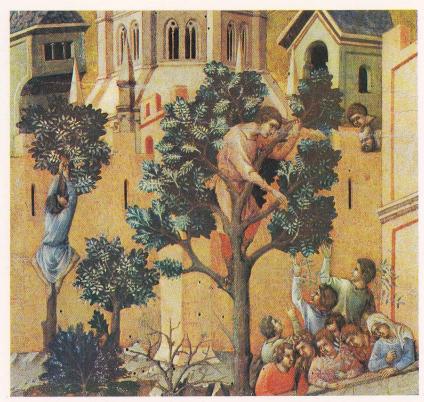
26 Duccio di Buoninsegna (1255 circa-1319): *Disputa di Gesù fra i Dottori*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
Con Duccio si apre la grande scuola pittorica senese, destinata ad avere, per tutto il Trecento, una posizione unica e particolare nell'ambito della più vasta tradizione toscana.

27 Duccio di Buoninsegna (1255 circa-1319): *Madonna Rucellai*. 1285. Firenze, Galleria degli Uffizi.
Sia l'attribuzione che la datazione della Madonna Rucellai sono state lungamente discusse dagli studiosi e ancora oggi essa viene ascritta da qualcuno a un ignoto maestro.

28 Duccio di Buoninsegna (1255 circa-1319): *La Madonna dei Francescani*. 1290-1295 circa. Siena, Pinacoteca.
La trattazione di questa delicata Vergine ricorda i linearismi delle miniature gotiche francesi: l'articolazione della figura, il morbido panneggio, la preziosità dello sfondo indicano un gusto che si compiace di un certo preziosismo.

29 Duccio di Buoninsegna (1255 circa-1319): *Ingresso in Gerusalemme*, particolare dal tergo della Maestà. 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
Sul tergo della Maestà per l'altare del Duomo di Siena sono raffigurate, in ventisei riquadri, scene della Passione.

30 Duccio di Buoninsegna (1255 circa-1319): *Maestà*. 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
Duccio, raccogliendo i valori iconografici e lineari della pittura bizantina e innestandoli sulle nuove esperienze stilistiche toscane, crea un proprio linguaggio personalissimo, diverso da quello giottesco, ma non meno suggestivo.

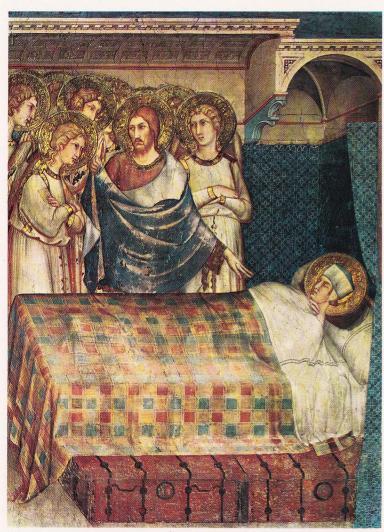
27 *Duccio di Buoninsegna (1255 circa - 1319): Madonna Rucellai. 1285. Firenze, Galleria degli Uffizi.*

28 *Duccio di Buoninsegna (1255 circa - 1319): La Madonna dei Francescani. 1290-1295 circa. Siena, Pinacoteca.*

29 *Duccio di Buoninsegna (1255 circa - 1319): Ingresso in Gerusalemme, particolare dal tergo della Maestà. 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.*

30 *Duccio di Buoninsegna (1255 circa - 1319): Maestà. 1308-1311. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.*

d'impasto, ad una materia pittorica così viva e 'respirante' (quanto cammino è stato compiuto dal netto, tagliente chiaroscuro delle Storie francescane della Chiesa superiore!) ad una morbidezza di modellato così moderna da far pronunciare al Longhi i nomi di Giorgione, Correggio e Renoir. Stefano « scimia della natura » come lo chiamò il cronista Villani, e che tanto piaceva al Vasari da fargli dire che « non pure superò tutti gl'altri che inanzi a lui si erano affaticati nell'arte, ma avanzò di tanto il suo maestro stesso che fu, meritamente, tenuto il migliore di quanti pittori erano stati in sino a quel tempo, come chiaramente dimostrano l'opere sue », Stefano « ricco e sensuale come un Giorgione » ebbe un'importanza decisiva per la pittura italiana del secondo Trecento, e specie per quella delle zone d'Italia dove si mantenne più alta, la Lombardia e il Veneto.
Dalla cultura giottesca irradiatasi da Assisi e poi, più tardi, dal soggiorno di Giotto a Rimini si sviluppa anche la scuola giottesca riminese, che ha i suoi massimi rappresentanti in Giovanni da Rimini (autore tra l'altro degli affreschi nella cappella del Campanile a Sant'Agostino di Rimini) le cui figure giottesche hanno ancora una bellezza antica, come gli avori classici, e nel Maestro di San Pietro in Sylvis, per la prima generazione; e, nelle generazioni successive, in Pietro da Rimini, che conosce talora impeti espressivi fortemente drammatici, in Francesco da Rimini, nel Maestro di San Nicola a Tolentino, nel Maestro di Santa Maria in Porto fuori a Ravenna, ciclo andato purtroppo distrutto durante i bombardamenti dell'ultima guerra, che colpirono disgraziatamente molte chiese ravennati.

I Senesi
In Toscana, un'altra grande scuola pittorica, spesso ritenuta culturalmente antagonista e quasi opposta alla civiltà fiorentina, ma che invece con l'ambiente figurativo della città di Giotto ebbe molti e fecondi contatti, fiorì a Siena. Il caposcuola della 'moderna' pittura senese, colui che liquiderà, per così dire, l'arido e secco bizantinismo di Guido da Siena e della pittura senese duecentesca, fu Duccio di Buoninsegna (1255 circa - -1319), scolaro quasi certamente di Cimabue e comunque suo aiuto ad Assisi. È probabilmente alla scuola di Cimabue (apprendistato che appare evidente non solo negli affreschi riferibili a Duccio nella Chiesa superiore di Assisi, ma anche in tutta una serie di Madonne giovanili, non ultima anche il capolavoro degli anni della giovinezza, la Maestà Rucellai oggi agli Uffizi) che Duccio apprenderà a superare il linguaggio bizantino (pur conservandone l'eleganza ornamentale, le ritmiche cadenze, e l'aureo, vivido splendore) forgiandosi una propria lingua moderna, tenera e dolce, elegante e raffinata, capace di volgere in tenerezza « la cupa anima delle genti di Cimabue » (Bologna). Una cultura abbastanza complessa che, per dirla ancora col Bologna, « era una via per intendere... in che modo la raffinata civiltà del 'gotico' [del gotico francese penetrato anche ad Assisi] potesse intridere, senza contraddirla, la serietà dei moduli neo-ellenici ». Più tardi, Duccio accoglierà qualcosa delle nuove esperienze giottesche, già nella Madonna dei Francescani (1290-1295 circa) e poi nel suo capolavoro, nella Maestà, dipinta per il Duomo senese dal 1308 al 1311. Specie nelle Storie della vita di Cristo, dipinte sul tergo della Maestà, la chiarezza

31 *Simone Martini (1284 circa - 1344): Maestà della Madonna. 1315. Siena, Palazzo Pubblico.*

32 *Simone Martini (1284 circa-1344): San Martino ordinato cavaliere (particolare). 1316-1317. Assisi, Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco.*

33 *Simone Martini (1284 circa - 1344): Il sogno di San Martino. 1316-1317. Assisi, Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco.*

34 *Simone Martini (1284 circa - 1344): Guidoriccio da Fogliano. 1328. Siena, Palazzo Pubblico.*

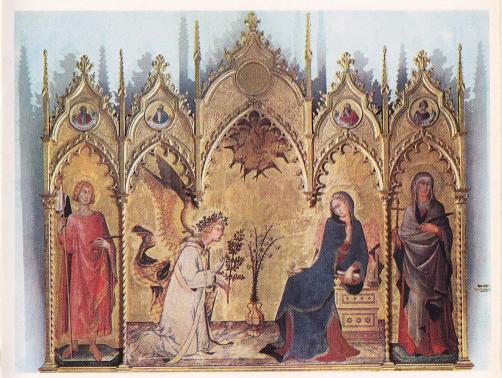
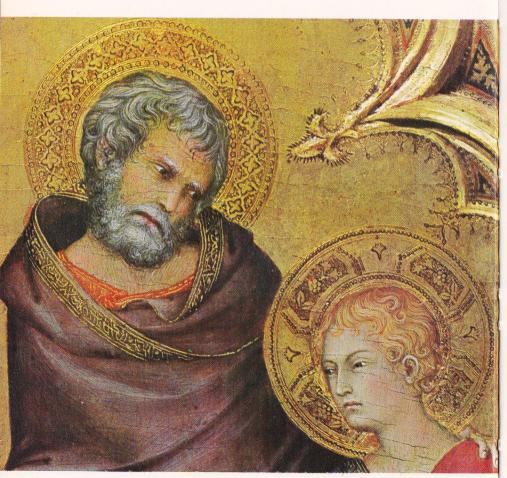
31 Simone Martini (1284 circa-1344): *Maestà della Madonna.* 1315. Siena, Palazzo Pubblico.
La composizione, ispirata ad uno spiccatissimo senso naturalistico dello spazio, si stacca dalla splendida cornice per dispiegarsi nella prospettiva formata dai gradini e dalle aste del baldacchino digradanti verso il piano di fondo.

32 Simone Martini (1284 circa-1344): *San Martino ordinato cavaliere* (particolare). 1316-1317. Assisi, Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco.
Affresco appartenente, insieme ad altri nove episodi della vita del Santo, al ciclo delle Storie di San Martino, forse il più alto e complesso capolavoro di Simone Martini.

33 Simone Martini (1284 circa-1344): *Il sogno di San Martino.* 1316-1317. Assisi, Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco.
La cura con cui è resa la decorazione della stanza si accompagna con un notevole studio di profondità ambientale.

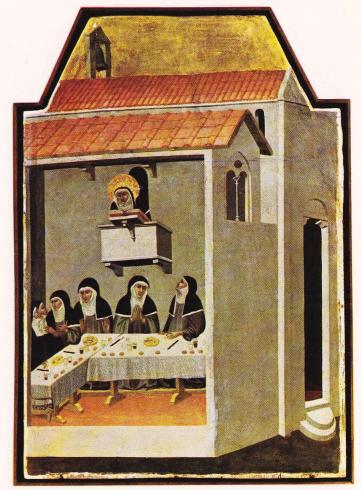
34 Simone Martini (1284 circa-1344): *Guidoriccio da Fogliano.* 1328. Siena, Palazzo Pubblico.
L'affresco di Guidoriccio, per l'emblematica astrazione che lo assimila a un arazzo, a una rappresentazione araldica, ha in sé le caratteristiche più tarde dello stile di Simone.

35 Simone Martini (1284 circa-1344) e Lippo Memmi: *Annunciazione.* 1333. Firenze, Galleria degli Uffizi.
Fulgida e poetica Annunciazione dipinta da Simone per la Cattedrale di Siena in collaborazione con Lippo Memmi alla cui mano si devono i due Santi delle tavole laterali.

36 Simone Martini (1284 circa-1344): *Sacra Famiglia: Cristo scoperto nel Tempio* (particolare). 1342. Liverpool, Walker Art Gallery.
La Sacra Famiglia chiude la produzione artistica di Simone Martini con le sue calde tonalità coloristiche, preannuncio delle mondane eleganze del Gotico Internazionale.

35 *Simone Martini (1284 circa - 1344) e Lippo Memmi: Annunciazione. 1333. Firenze, Galleria degli Uffizi.*

36 *Simone Martini (1284 circa - 1344): Sacra Famiglia: Cristo scoperto nel Tempio (particolare). 1342. Liverpool, Walker Art Gallery.*

dell'impianto spaziale, più sicuro e definito, e talvolta anche una certa solidità delle figure sono tratti apertamente 'fiorentini'.
Una cultura altrettanto complessa è anche quella di Simone Martini, nato a Siena attorno al 1284 e morto nel 1344. Educatosi nella Siena di Duccio, nella lingua del caposcuola senese si esprime ancora nelle parti più antiche della Maestà del Palazzo Pubblico senese, iniziata nel 1315 e poi ripresa nel 1321. Ma l'esperienza fondamentale fu per Simone, come del resto per molti artisti dell'epoca, il viaggio ad Assisi (è da ricordare che Simone era imparentato con Memmo di Filippuccio, aiuto di Giotto nell'impresa francescana) che lo pose a contatto non solo con la cultura giottesca, ma anche con la squisita, preziosa, ornata visione del Gotico francese. È su questa base (la lucida spazialità giottesca unita alla squisitezza ornamentale francese) che si forma il linguaggio assisiate di Simone, ben visibile negli splendidi affreschi della Cappella di San Martino (Chiesa inferiore) riferibili al 1316-1317, secondo la convincente proposta del Bologna, ed anche nel San Ludovico di Tolosa del Museo di Napoli, del 1317, a quegli affreschi molto vicino: come nelle pitture di Assisi, Simone vi sa unire alla sontuosità dei più straordinari pregi mondani sottili osservazioni prospettiche (Bologna). Da queste premesse si sviluppa tutta la successiva produzione martiniana, dove ora predomina il più squisito gusto ornamentale francese (Annunciazione degli Uffizi, 1333; i Santi laterali sono del cognato Lippo Memmi, martiniano di stretta osservanza) ora il gusto spaziale fiorentino (Storie del Beato Agostino Novello nel Sant'Agostino di Siena) per riunificarsi di

nuovo nell'affresco di Guidoriccio da Fogliano, ritratto in parata di fronte allo sfondo dei castelli conquistati. Nel 1340 Simone sarà chiamato alla Corte papale di Avignone. La città dei papi è un centro artistico in forte espansione e Simone Martini vi svolgerà un ruolo assai importante: il suo lussuoso gusto mondano, la sua attenzione alla delicata epidermide delle cose avranno una importanza decisiva nella genesi dello stile tardogotico. Ancor più legati alle culture fiorentina ed assisiate sono gli altri due grandi interpreti della pittura senese del primo Trecento, Pietro ed Ambrogio Lorenzetti. Pietro, colui che riuscì a foggiare alla pittura senese il suo secondo volto, acceso di sfogata potenza e di passione, tanto diverso da quello della tradizione martiniana (Volpe), si forma un suo stile personalissimo nel crogiuolo di esperienze diverse, dall'ascendente di Duccio alla gotica furia di Giovanni Pisano, all'esempio formidabile (e come era possibile sottrarvisi?) di Giotto e dei giotteschi di Assisi. E ad Assisi dovette prevalentemente svolgersi, nel primo ventennio del secolo, l'attività di Pietro, che lascia nella Chiesa inferiore alcuni dei suoi massimi capolavori, dal Trittico Orsini, agli affreschi nella volta del transetto sinistro, alla grande Crocifissione e, qualche anno più tardi, la drammatica Deposizione: « crollo di monoliti bizzarri, che va legando per sempre, con la sua calce dura, il fiato arcano di una tragedia silente » (Volpe).

Del 1329 è la Pala dei Carmelitani che dimostra su Pietro l'azione della colorata poetica di Maso di Banco, e di pochi anni dopo lo splendido Polittico n. 50 della Pinacoteca senese che può considerarsi arcana, supre-

37 *Pietro Lorenzetti (1280 circa - 1348): Pala dell'Umiltà (particolare). 1316. Firenze, Galleria degli Uffizi.*

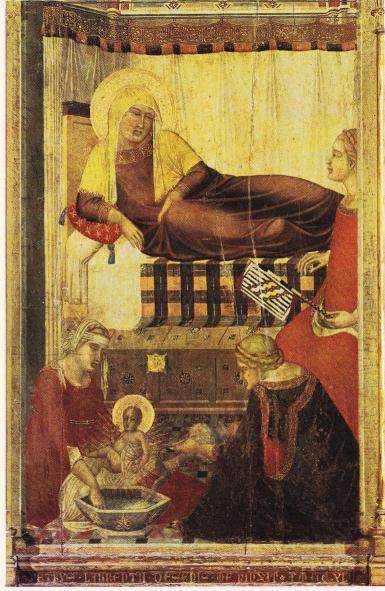
37 Pietro Lorenzetti (1280 circa-1348): *Pala dell'Umiltà* (particolare). 1316. Firenze, Galleria degli Uffizi.
Influssi giotteschi sono avvertibili nello stile, nell'ariosità delle scene e nella mimica dei personaggi di questa pala, la cui ascrizione al periodo giovanile è assai discussa.

38 Pietro Lorenzetti (1280 circa-1348): *Madonna dei Carmelitani* (particolare). 1329. Siena, Pinacoteca.
Questa Madonna appartiene a un polittico ora smembrato e di cui vengono conservate a Siena la predella e quattro cuspidi. Quattro angeli, San Nicola da Bari e il profeta Elia circondano la Madonna, rappresentata frontalmente.

39 Pietro Lorenzetti (1280 circa-1348): *Deposizione*. 1325-1329. Assisi, Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco.
Questa Deposizione è dominata dalla emaciata figura del Cristo: il suo corpo, allungato in diagonale, unisce tutte le figure della scena, dalla potente mole dell'uomo con le tenaglie e dalla Maddalena alla dolente figura di Maria.

40 Pietro Lorenzetti (1280 circa-1348): *Natività della Vergine*, particolare di trittico. 1342. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
Pietro Lorenzetti trova il suo mondo pittorico nel crogiuolo di esperienze duccesche e giottesche, filtrate dalla sua acuta sensibilità e interpretate con nuova drammaticità.

38 *Pietro Lorenzetti (1280 circa - 1348): Madonna dei Carmelitani (particolare). 1329. Siena, Pinacoteca.*

39 *Pietro Lorenzetti (1280 circa-1348): Deposizione. 1325-1329.*
Assisi, Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco.

40 *Pietro Lorenzetti (1280 circa - 1348): Natività della Vergine, particolare di trittico. 1342. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.*

ma meditazione sulla poesia dolce e 'vera' di Stefano. Non sono documentati, per Pietro, viaggi fiorentini. A Firenze fu invece a più riprese il fratello Ambrogio (non così grande poeta, per la verità, come il congiunto, al quale certamente spetta un posto altissimo nella pittura del Trecento) nel quale resta però sempre assai forte l'ascendente senese; la 'linea' sinuosa di Simone è probabilmente alla base delle strenue fantasie 'gotiche' di certe opere di Ambrogio (*in primis* la Maestà di Badia a Rofeno), mentre altre volte è chiaro il richiamo alla cultura fiorentina di Maso e di Stefano. L'attento compenetrarsi delle culture figurative di Siena e di Firenze appare del resto anche nel capolavoro di Ambrogio, il ciclo del Buono e Cattivo Governo dipinto tra il 1337 e il 1339 nel Palazzo Pubblico della sua città. La danza aggraziata delle martiniane fanciulle sulla piazza del mercato ha per sfondo una tra le più belle vedute di città che il Trecento ci abbia tramandato, impostata nello spazio con la chiarezza e la sicurezza prospettica di un novello Vitruvio senese.
Il 1348, anno della famosa, terribile peste, fu fatale alle sorti della pittura italiana. Tra gli altri, scompaiono probabilmente nel flagello della 'morte nera' sia Ambrogio che Pietro. Così falcidiata, la cultura figurativa del secondo Trecento non sarà certo all'altezza di quella dei primi anni del secolo.
A Firenze si svilupperà ben presto l'arida accademia giottesca degli Orcagna e degli orcagneschi.
A Siena la presenza delle personalità di Duccio, di Simone e dei Lorenzetti aveva stimolato il sorgere di seguaci di buon livello: Segna di Bonaventura e il Maestro di Badia a Isola, seguaci di Duccio; Ugolino,

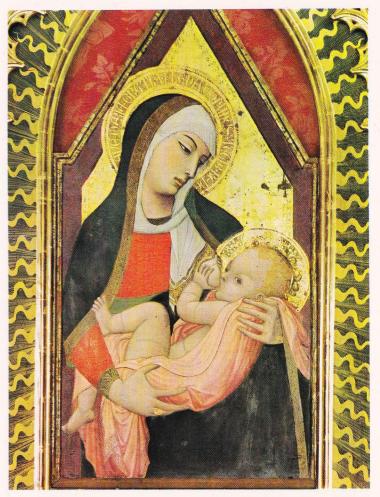
41 *Ambrogio Lorenzetti (morto nel 1348): Veduta di una città sul mare. Siena, Pinacoteca.*

41 Ambrogio Lorenzetti (morto nel 1348): *Veduta di una città sul mare*. Siena, Pinacoteca.
Più che per il valore documentario di una città medievale, questo villaggio interessa per il suo valore pittorico, per l'equilibrio del disegno e il suggestivo tono del colore.

42 Ambrogio Lorenzetti (morto nel 1348): *Madonna del latte*. Siena, Seminario.
La posa della Madonna, l'ingorda avidità del Bimbo sono espressioni del sentimento realisticamente interpretato.

43 Ambrogio Lorenzetti (morto nel 1348): *Effetti del Mal Governo*, particolare di affresco della Sala dei Nove. 1337-1339. Siena, Palazzo Pubblico.
Negli affreschi della Sala dei Nove, esempio di arte profana, si scorge la vitalità del Comune nel primo Trecento.

44 Ambrogio Lorenzetti (morto nel 1348): *Effetti del Buon Governo*, particolare di affresco della Sala dei Nove. 1337-1339. Siena, Palazzo Pubblico.
La vita quotidiana, dall'animazione del mercato alla carola delle fanciulle, è rappresentata con inedita attenzione.

45 Ambrogio Lorenzetti (morto nel 1348): *Annunciazione*. 1344. Siena, Pinacoteca.
Nelle ultime composizioni, più cariche e ornate, si può notare l'influenza del fratello Pietro e di Simone Martini.

42 *Ambrogio Lorenzetti (morto nel 1348): Madonna del latte. Siena, Seminario.*

43 *Ambrogio Lorenzetti (morto nel 1348): Effetti del Mal Governo, particolare di affresco della Sala dei Nove. 1337-1339. Siena, Palazzo Pubblico.*

44 *Ambrogio Lorenzetti (morto nel 1348): Effetti del Buon Governo, particolare di affresco della Sala dei Nove. 1337-1339. Siena, Palazzo Pubblico.*

45 *Ambrogio Lorenzetti (morto nel 1348): Annunciazione. 1344. Siena, Pinacoteca.*

pittore che risente sia di Duccio che di Pietro Lorenzetti; Lippo Memmi, aiuto di Simone Martini; il miniatore e pittore Niccolò Tegliacci, legato nei suoi momenti migliori ai Lorenzetti. A parte i senesi eterocliti (ma personalità di primo piano) Matteo Giovannetti e il grande miniatore del codice di San Giorgio della Biblioteca Vaticana (anch'egli importante per lo sviluppo del gusto tardogotico), che lavorano prevalentemente ad Avignone, altro grande seguace di Simone (ma più fosco e drammatico) è il supposto Barna, autore degli affreschi con scene del Nuovo Testamento nella Collegiata di San Gimignano.
Mentre, come a Firenze, la pittura posteriore alla 'morte nera' mostra i segni di una rapida decadenza.
Legata all'ambiente senese è la pittura pisana, che durante la prima metà del Trecento mantiene ancora un suo nobile livello. Al seguito di Duccio (incontrato, è probabile, ad Assisi) dovette formarsi il Maestro di San Torpè, la personalità più alta della pittura pisana del primo Trecento.
« Innesto di Siena su Pisa, non senza un chiaro passaggio da Firenze » è stato definito dal Bucci il Maestro di San Torpè. « Innesto timido ancora, un po' acerbo, come si addice ad un iniziatore, quasi un pioniere; un artista che fu forse il primo tra i pisani, dopo il buon esempio degli scultori da Giovanni ai suoi accoliti, o contemporaneamente ad essi, ad iniziare tra Pisa e Siena quel dialogo di libero scambio, a cui il Polittico di Simone Martini, che è del '20 ... dà il suggello del fatto compiuto. » Che poi l'anonimo maestro piuttosto che pisano sia un senese (e tra i migliori della più antica generazione, contemporanea di Duccio) parrebbe

indicarlo « la dominante duccesca e persino guidesca », cioè di Guido da Siena, delle sue opere più arcaiche. Un senese, dunque, « che, dopo aver frequentato Assisi alla giuntura dei due secoli, si sia ben presto e stabilmente naturalizzato a Pisa. Ch'egli poi non mostri riflessi né dell'arrivo di Simone col Polittico di Santa Caterina (1320) e neppure dell'apparizione del grande pisano Traini già operoso qualche anno dopo, anzi continui fedele a se stesso, ci convince di una sua scomparsa precoce, prematura, dopo un'attività all'incirca ventennale, forse apertasi ancor prima che scattasse il nuovo secolo » (Longhi).

Anche Francesco Traini, l'altro grande spirito della pittura pisana del Trecento, dovette iniziare, poco dopo il 1320, a contatto coi senesi, per volgersi più tardi a rapporti anche con la cultura franco-senese di Avignone; ed è a questo tempo che spetta il capolavoro di Francesco Traini, la Pala di San Domenico (e Storie della sua vita), che il Longhi giudica « isolato capolavoro di tutta la pittura pisana per tutto il secolo; ed anzi, a quella data, eccezionale per tutta Italia ».

Connesso con la cultura senese (soprattutto nella prima metà del Trecento) è pure l'ambiente orvietano, che nella seconda metà del secolo raggiunge una sua alta ed autonoma espressione, nelle tre personalità di Ugolino di Prete Ilario (autore dei bellissimi affreschi nell'abside del Duomo orvietano: « ... nella seconda metà del Trecento, epoca di grave declinazione per Firenze e per Siena, sono — come disse il Longhi — dopo quelli di Giovanni da Milano a Santa Croce, i più belli in Italia... Questi affreschi si aprono ad una perlustrazione di vita, di costume, di 'presso' e di 'lontano', di

46 *Lippo Memmi: Madonna della Misericordia. Orvieto, Duomo.*

46 Lippo Memmi: *Madonna della Misericordia.* Orvieto, Duomo.
Nei personaggi pienamente frontali del Memmi vivono ancora schemi bizantini per quanto la sua pittura abbia una grazia semplice, quasi paesana, che la rende inconfondibile.

47 Maestro del Codice di San Giorgio: *San Giorgio che uccide il drago*, dal codice di San Giorgio, Ms. C. 129, f. 18 v. Roma, Archivio Capitolare di San Pietro.
Questo codice fu eseguito per Jacopo Stefaneschi, cardinale diacono di Santa Maria in Velabro, e ricorda l'affresco di Simone Martini nell'atrio della Cattedrale di Avignone.

48 Francesco Traini (attivo tra il 1320 circa e il 1364): *Polittico di San Domenico* (particolare). 1345. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.
In alcune scene diversi critici, e specie il Longhi, riconoscono gli influssi della contemporanea cultura avignonese.

49 Scuola umbra: *Cristo deriso.* Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.
Un acceso amore di realismo caratterizza la pittura umbra del Trecento: il tema della derisione di Cristo è reso con immediatezza drammatica, ottenuta con la caratterizzazione psicologica dei volti e con la violenza dei movimenti.

47 *Maestro del codice di San Giorgio: San Giorgio che uccide il drago, dal codice di San Giorgio, Ms. C. 129, f. 18 v. Roma, Archivio Capitolare di San Pietro.*

48 *Francesco Traini (attivo tra il 1320 circa e il 1364): Polittico di San Domenico (particolare). 1345. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.*

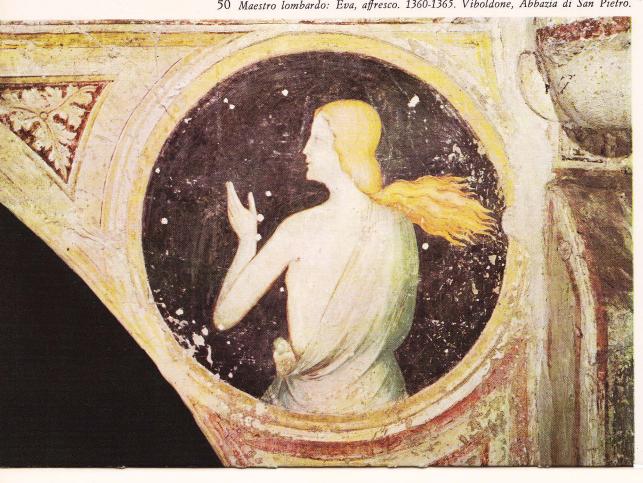
49 *Scuola umbra: Cristo deriso. Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.*

interno e di esterno, di città e di campagna, che senza negare il precedente altissimo del Buono e Cattivo Governo di Siena sembrano già presagire le prossime ricerche dei grandi miniatori lombardi ... [o] addirittura dei grandi fiamminghi del primo Quattrocento »), di Pietro di Puccio, attivo nel Camposanto pisano, dove dipinse, tra il 1389 e il 1391, le Storie della Genesi, e di Cola Petruccioli, morto nel 1401, che sembra presagire anch'egli il nuovo stile del Gotico Internazionale, il gusto episodico del Gotico estremo.

L'Italia settentrionale

La seconda metà del Trecento, che vede la decadenza della cultura artistica dei grandi centri toscani che erano stati all'avanguardia della pittura italiana (e non solo italiana), conosce invece una temperie artistica nell'Italia del Nord, la Lombardia, l'Emilia, il Veneto. Anche la Lombardia aveva conosciuto la cultura giottesca: Giovanni Villani narra nella sua *Cronica* che Giotto poco prima della sua morte era stato invitato a Milano a lavorare per Azzone Visconti. Milano conobbe dunque la pittura dolce e colorata, morbida ed ornata del Giotto estremo. Una pittura, d'altronde, che nella capitale viscontea trovava spiriti congeniali, almeno a stare alla descrizione che lo storico Galvano Fiamma dà della Cappella del San Gottardo, che faceva parte della splendida dimora fattasi costruire da Azzone Visconti. « La cappella vi era ornata d'oro e d'azzurro, aveva mirabili finestre, suppellettili d'avorio » (Toesca): una sontuosa ricercatezza che sarà poi cara al gusto tardogotico.

È stato suggerito che insieme a Giotto figurasse a Mi-

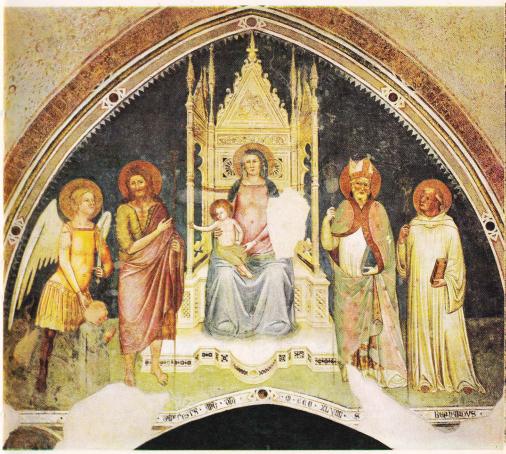
50 *Maestro lombardo: Eva, affresco. 1360-1365. Viboldone, Abbazia di San Pietro.*

51 *Maestro lombardo: Cattura di Cristo, affresco. 1360-1365. Viboldone, Abbazia di San Pietro.*

50 Maestro lombardo: *Eva*, affresco. 1360-1365. Viboldone, Abbazia di San Pietro.
La figura di Eva, qui illustrata, per la sua impostazione e concezione profana, si stacca nettamente dalla contemporanea arte lombarda e prelude il fiorire del Gotico cortese.

51 Maestro lombardo: *Cattura di Cristo*, affresco. 1360-1365. Viboldone, Abbazia di San Pietro.
Le Storie di Cristo non ricordano solo l'arte di Giusto, ma si avvicinano per la fragile eleganza al Gotico oltremontano.

52 Maestro fiorentino (?): *Madonna in trono con santi e donatore*, affresco. 1349. Viboldone, Abbazia di San Pietro.
Non si sa se l'autore della lunetta, tanto importante nello sviluppo dell'arte lombarda, sia un fiorentino o un artista lombardo che sia stato influenzato dall'arte toscana.

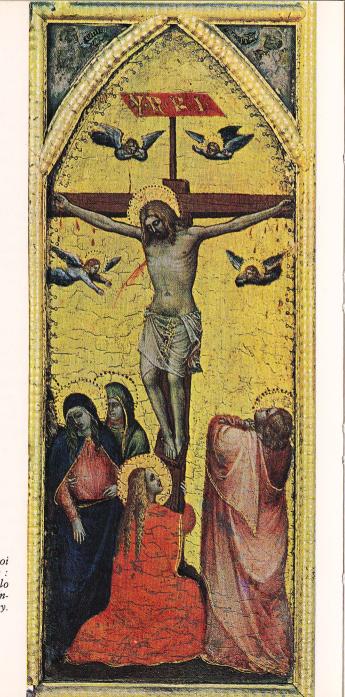
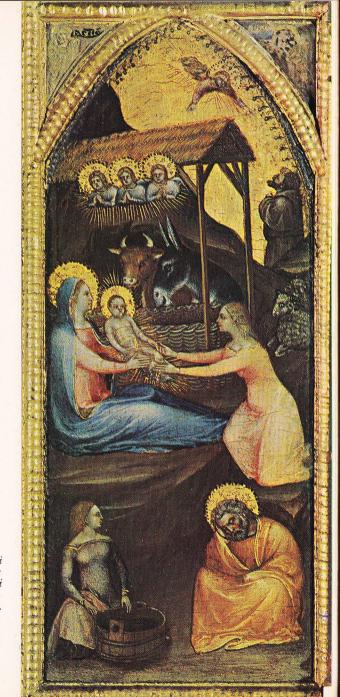
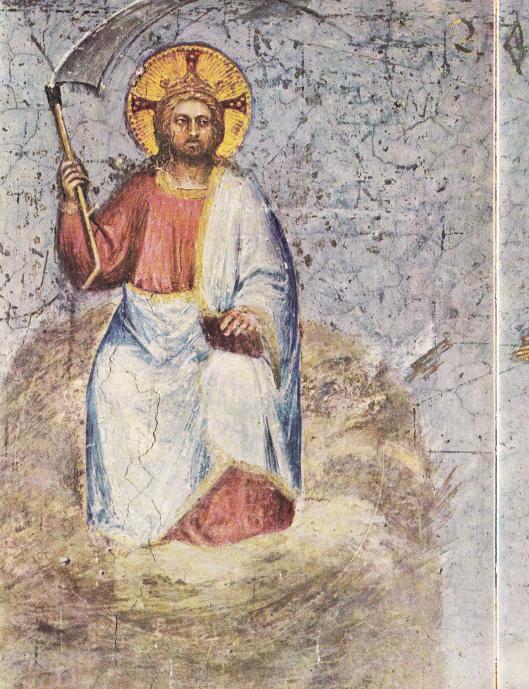
53 Scuola lombarda: *Particolare del funerale della Vergine*, affresco del Tiburio dell'Abbazia di Chiaravalle.
Negli angeli acclamanti si scorge una struttura squadrata anche se resa più svelta dal panneggio delle vesti, che si complica in morbide volute, e dalla spiritualità dei volti.

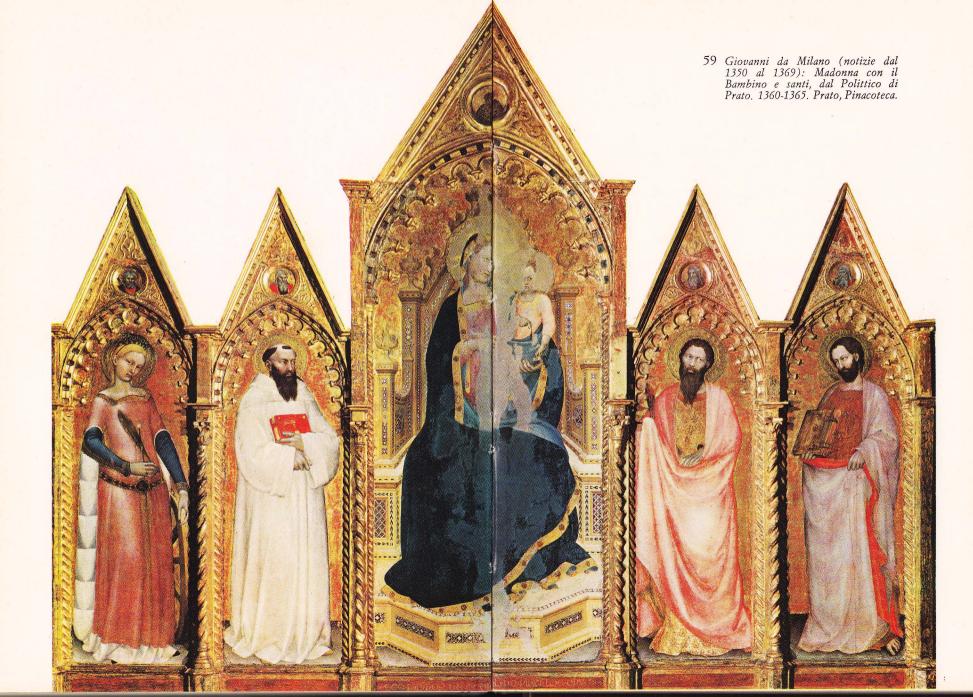
54 Scuola lombarda: *Annunciazione*, affresco dell'Abbazia di Chiaravalle.
L'affresco, anche se slavato, presenta una finezza cromatica caratteristica dell'arte senese accompagnata da un senso di gravità e rilievo di influenza prettamente giottesca.

52 *Maestro fiorentino (?): Madonna in trono con santi e donatore, affresco. 1349. Viboldone, Abbazia di San Pietro.*

53 *Scuola lombarda: Particolare del funerale della Vergine, affresco del Tiburio della Abbazia di Chiaravalle.*

54 *Scuola lombarda: Annunciazione, affresco dell'Abbazia di Chiaravalle.*

lano anche qualche allievo e seguace del maestro, Stefano stesso, per esempio. Del resto i rapporti tra Milano e Firenze rimasero stretti anche dopo la morte del caposcuola fiorentino; poco prima della metà del secolo troviamo attivi in Lombardia (a Viboldone, a Chiaravalle) un'eletta schiera di pittori toscani, educati sulle idee dibattute nella cerchia giottesca che fa capo al supposto Stefano.
Tra questi dovette esservi anche un fiorentino giovanissimo, quel Giusto de' Menabuoi, la cui attività (tra le più alte, qualitativamente, nella pittura della seconda metà del Trecento) si svolse fuori della città natale, in Lombardia, e poi, dopo il 1370, a Padova, dove nel 1376 darà finito il ciclo bellissimo degli affreschi del Battistero.
È con l'ambiente formatosi attorno a Stefano (e di cui è partecipe anche il figlio Giottino) che viene a contatto anche l'altro grande comprimario della pittura dell'Italia settentrionale: Giovanni da Milano, autore degli affreschi della Cappella Rinuccini in Santa Croce di Firenze (settimo decennio del secolo). Scolaro prediletto di Taddeo Gaddi lo dice il Vasari, ma è assai probabile che, come indicano le opere più giovanili, la formazione culturale di Giovanni avvenisse in Lombardia, a contatto, da un lato, con la squisita, 'gotica' cultura avignonese e, dall'altro, con lo stile dei giotteschi attivi a Milano durante il quinto decennio del Trecento. Nascono da qui il suo particolare naturalismo, intimo e raffinato, prezioso ed attento ai più sottili e squisiti particolari, il suo impasto dolce e respirante: una ripresa ed un aggiornamento del mondo poetico di Stefano, che non sarà senza importanza per

l'elegante naturalismo dei tardogotici; e possiamo anzi, a questo proposito, sottoscrivere l'opinione della Castelfranchi Vegas, secondo la quale la poetica di Giovanni è un nodo centrale per intendere attraverso quali vie la pittura del Trecento trascorra insensibilmente nel Tardogotico, nella sua attenzione verso l'epidermide variegata della realtà.
A Padova, il ciclo di Giotto all'Arena doveva essere certamente un punto fisso di riferimento per la cultura veneta di terraferma (come lo era stata anche per i riminesi). Giottesche sono ancora le opere giovanili del padovano Guariento (Crocifisso di Bassano e polittico della viennese Collezione Czernin, che è del 1344), nelle opere più tarde voltesi invece a modi gotici.
Veronese di nascita, ma attivo soprattutto a Padova, è Altichiero, che nel 1379 terminava di dipingere la Cappella di San Felice nella Basilica del Santo, e nel 1384 l'Oratorio di San Giorgio; una lunga tradizione, l'avventurosa 'filologia' di un restauratore ottocentesco e la presenza di aiuti (come è ovvio in una vasta impresa, come fu quella dell'Oratorio di San Giorgio) ha fatto nascere la mal posta questione della presenza, nella decorazione dell'Oratorio padovano, di un importante collaboratore, Jacopo Avanzo, a cui anzi qualcuno ha preteso conferire più importanza che allo stesso Altichiero. Ma, come ebbe a dire il Toesca, « una è l'ispirazione; e tutto il lavoro fu guidato da un solo maestro ». Un maestro che sente ancora fortissima la lezione di Giotto, anche se il racconto, data l'epoca e l'ambiente, si svolge più ampio e variato, più particolareggiato e disteso.
Una posizione a sé, come sempre, presenta Venezia,

55 *Giusto de' Menabuoi (1320 circa - 1391) : Crocifissione, sportello di trittico. 1367. Londra, National Gallery.*

56 *Giusto de' Menabuoi (1320 circa - 1391): Natività, sportello di trittico. 1367. Londra, National Gallery.*

57 *Giusto de' Menabuoi (1320 circa-1391): La mietitura e la vendemmia del mosto (particolare). Padova, Battistero del Duomo.*

58 *Giovanni da Milano (notizie dal 1350 al 1369): Natività, dal Polittico di Prato. 1360-1365. Prato, Pinacoteca.*

59 *Giovanni da Milano (notizie dal 1350 al 1369): Madonna con il Bambino e santi, dal Polittico di Prato. 1360-1365. Prato, Pinacoteca.*

55 Giusto de' Menabuoi (1320 circa-1391): *Crocifissione*, sportello di trittico. 1367. Londra, National Gallery.
Sportello, forse dipinto ad Arquà e caratterizzato da una certa primitività, che pone il pittore nell'orbita fiorentina.

56 Giusto de' Menabuoi (1320 circa-1391): *Natività*, sportello di trittico. 1367. Londra, National Gallery.
Da questo trittico agli affreschi della volta nel Battistero di Padova, dipinta nel 1380, l'arte di Giusto subisce una involuzione risentendo degli antiquati modi del Guariento.

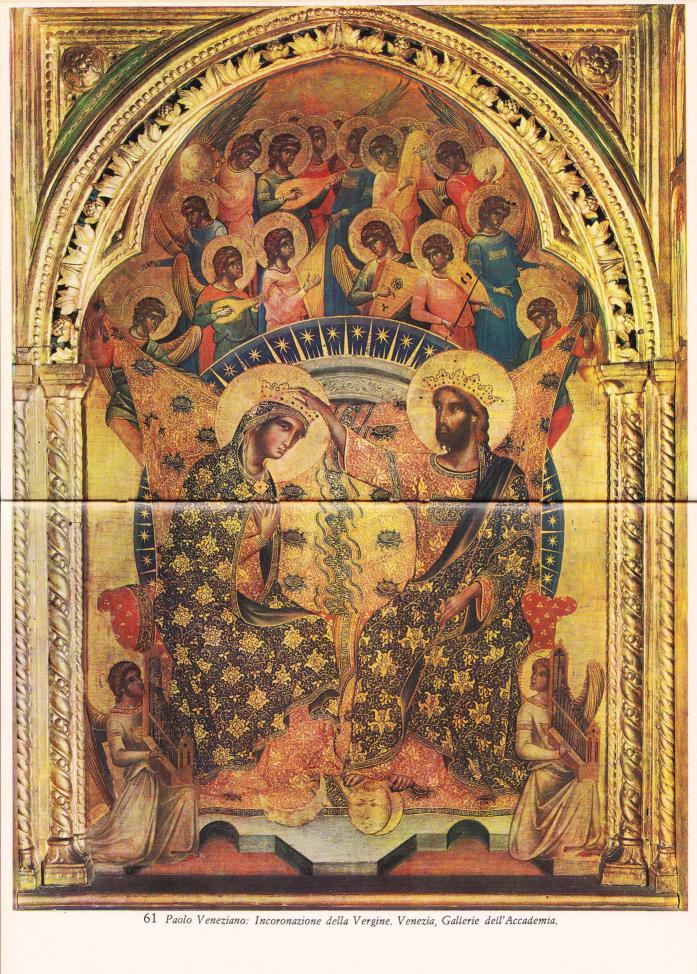
57 Giusto de' Menabuoi (1320 circa-1391): *La mietitura e la vendemmia del mosto* (particolare). Padova, Battistero del Duomo.
Immagini rade ed isolate appaiono quasi sospese sul fondo di un tenue azzurro; l'angelo che si protende dall'edicoletta è permeato di una dolcezza degna di Stefano Fiorentino.

58-59 Giovanni da Milano (notizie dal 1350 al 1369): *Natività* e *Madonna con il Bambino e santi*, dal Polittico di Prato. 1360-1365. Prato, Pinacoteca.
Le sfumature del colore, l'eleganza della linea e una tendenza irrealistica rivelano concessioni al Gotico Internazionale, la cui influenza sta coinvolgendo l'Italia del Nord.

60 Giovanni da Milano (notizie dal 1350 al 1369): *San Gioachino cacciato dal Tempio*, affresco della Sacrestia della Chiesa di Santa Croce a Firenze. 1365.
I larghi impianti formali e la robusta plasticità delle figure giottesche si ritrovano in questo affresco. La narrazione lenta e pacata distribuisce i personaggi tra le arcate del Tempio come sui vari pannelli di un polittico.

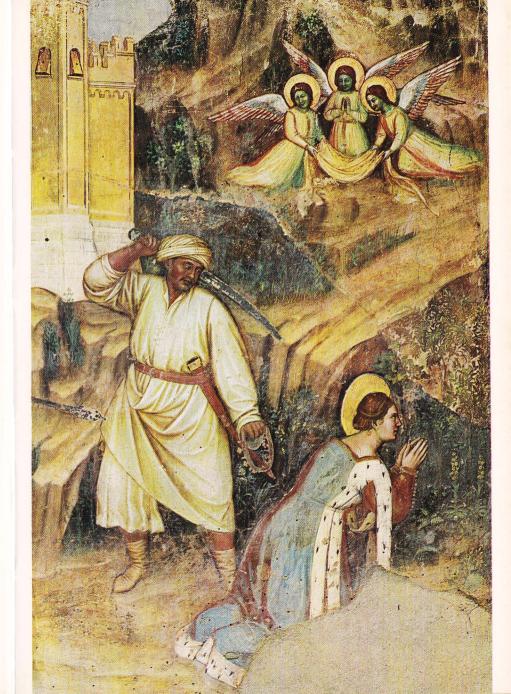
61 Paolo Veneziano: *Incoronazione della Vergine*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
La profonda e solenne umanità dei volti e una maggiore cura nella prospettiva delle figure avvertono che la lezione toscana è stata efficacemente intesa da Paolo Veneziano.

60 *Giovanni da Milano (notizie dal 1350 al 1369): San Gioachino cacciato dal Tempio, affresco della Sacrestia della Chiesa di Santa Croce a Firenze. 1365.*

61 *Paolo Veneziano: Incoronazione della Vergine. Venezia, Gallerie dell'Accademia.*

legata per lungo tempo alla cultura orientale e bizantina, ma non ignara, nei suoi esponenti più alti, maestro Paolo e maestro Lorenzo, di quanto avveniva in terraferma, e che mostra di sapersi aggiornare sui risultati del Gotico di Occidente, e persino sulla cultura dello stesso Giotto, dei riminesi, del Guariento.
Del tutto particolare è anche la vicenda pittorica bolognese, che si presenta assai diversa dalla rimanente cultura del Trecento italiano. Questa vicenda « ha intanto radici ben profonde nel sottosuolo romanico della valle padana. Questo è il primo punto che [le] dà la forza di rifiutar quasi affatto il volgare illustre creato in Toscana » (Longhi). Il particolare carattere poetico del 'volgare' bolognese, pronto « alla verità come all'utopia », ad una « realtà immediata, impugnata in abbozzo, da un lato: dall'altro, in affinità col mondo parigino » (lo scambio di codici miniati doveva essere certamente intenso tra le due celebri città universitarie) a « un'ala lirica, che appuntisce e sublima in erta fantasia i frammenti di quella realtà, da farli sembrare quasi un'interiezione, un istante di lucidezza entro il sogno vagante » (Longhi), è già tutto evidente in Vitale, caposcuola del Trecento bolognese, attivo tra il 1330 e il 1359 circa (il *curriculum* di Vitale presenta tre date certe, scalate tra il 1345 — Madonna dei Denti della Collezione bolognese Davia Bargellini — e il 1353 — Polittico di San Salvatore a Bologna — attraverso il 1349 che è la data degli affreschi del Duomo di Udine).
Della prima generazione bolognese è pure quel grandissimo, anonimo miniatore che la critica moderna ha convenuto di chiamare col nome convenzionale di Illu-

62 *Guariento (notizie tra il 1338 e il 1370): Un angelo. 1350. Padova, Museo Civico.*

63 *Altichiero (notizie tra il 1369 e il 1384): Martirio di San Giorgio. Seconda metà del XIV secolo. Padova, Oratorio di San Giorgio.*

Altichiero (notizie tra il 1369 e il 1384): Decollazione di Santa Caterina (particolare). Seconda metà del XIV secolo. Padova, Oratorio di San Giorgio. 64

62 Guariento (notizie tra il 1338 e il 1370): *Un angelo*. 1350. Padova, Museo Civico.
Il gusto del raffinato e sottile linearismo si accompagna, nel Guariento, con elementi stilistici di origine bizantina e con un senso del volume derivato da influssi giotteschi.

63 Altichiero (notizie tra il 1369 e il 1384): *Martirio di San Giorgio*. Seconda metà del XIV secolo. Padova, Oratorio di San Giorgio.
Fra le maggiori personalità artistiche del XIV secolo spicca, per la sua tempra di narratore, il veronese Altichiero, osservatore curioso e instancabile di ogni particolare più minuto, eppure abilissimo orchestratore di tutto l'insieme.

64 Altichiero (notizie tra il 1369 e il 1384): *Decollazione di Santa Caterina* (particolare). Seconda metà del XIV secolo. Padova, Oratorio di San Giorgio.
Alla decorazione dell'Oratorio di San Giorgio, raffigurante alcune Storie di San Giorgio, Santa Lucia e Santa Caterina, attesero diversi artisti, ma l'unità della composizione fa credere che un solo maestro abbia guidato l'opera.

65 Altichiero (notizie tra il 1369 e il 1384): *I pastori*, particolare della Natività. Seconda metà del XIV secolo. Padova, Oratorio di San Giorgio.
Il respiro spaziale che manca in Avanzo, che è solito opprimere le sue figure con delle pesanti architetture, permette di attribuire con certezza la Natività ad Altichiero

Altichiero (notizie tra il 1369 e il 1384): I pastori, particolare della Natività. Seconda metà del XIV secolo. Padova, Oratorio di San Giorgio. 65

stratore, che bene rende quel suo pungente gusto del racconto, quel suo andare illustrando « i libri di culto e di legge come se avesse a mano i più affascinanti racconti popolari ».
Sulla cultura vitalesca si formano sia il supposto Dalmasio, operante prevalentemente in Toscana (a Firenze e a Pistoia), il quale modificherà, a contatto con la cultura fiorentina, i toni più accesi dello stile bolognese, sia il celebre Maestro del Trionfo della Morte del Camposanto di Pisa (un altro emiliano che lavora in Toscana) ed anche Tommaso da Modena (noto pure come miniatore) che 'esportò' la cultura emiliana nel Veneto, e precisamente a Treviso, dove eseguì alcuni importanti cicli di affreschi: la più antica decorazione trevigiana è rappresentata dalla serie dei Domenicani illustri affrescata nel Capitolo del Seminario Vescovile, e datata 1352; mentre agli ultimi anni del suo secondo e lungo soggiorno veneto (dal 1360 al 1366) dovette toccare il ciclo con le Storie di Sant'Orsola, dipinto per la Chiesa di Santa Margherita ed oggi trasportato nel Museo di Treviso.
Alla terza generazione bolognese appartiene un altro grande pittore (attivo nel trentennio 1350-1380), Jacopino di Francesco de' Bavosi, che operò anch'egli, oltre che in patria, nel Veneto, a Verona (Sant'Anastasia). Pittore fra i più affascinanti del Trecento, Jacopino doveva aver ricevuto una prima educazione riminese, riaggiornandosi poi sul raccontare intenso e patetico, favoloso e appassionato, quasi brutalmente aggressivo (come usarono i grandi scultori romanici dell'Emilia padana), rinvigorito, a Bologna, da Vitale degli Equi, aggiungendovi, Jacopino, una potenza di fantasia,

Vitale da Bologna (attivo dal 1330 al 1359 circa): Angelo, particolare della Natività dell'Oratorio di Mezzaratta. Bologna, Pinacoteca Nazionale 66

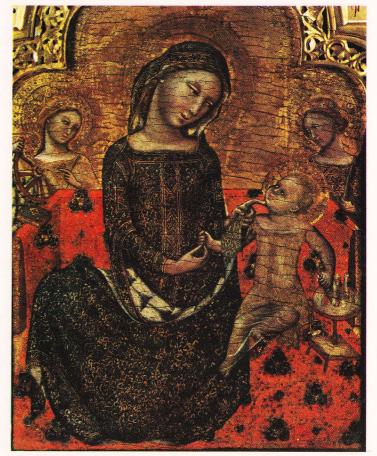
67 *Vitale da Bologna (attivo dal 1330 al 1359 circa): San Giorgio trafigge il drago (particolare). Metà del XIV secolo circa. Bologna, Pinacoteca Nazionale.*

66 Vitale da Bologna (attivo dal 1330 al 1359 circa): *Angelo*, particolare della Natività dell'Oratorio di Mezzaratta. Bologna, Pinacoteca Nazionale.
Non tutti i critici concordano nell'attribuire quest'opera a Vitale o per lo meno nel considerarla una delle sue opere giovanili: infatti nella Natività l'artista ha raggiunto una potenza plastica e una capacità compositiva da non poter tornare alla semplicità di modi dei primi dipinti.

67 Vitale da Bologna (attivo dal 1330 al 1359 circa): *San Giorgio trafigge il drago* (particolare). Metà del XIV secolo circa. Bologna, Pinacoteca Nazionale.
La firma *Vitalis* in nesso con scrittura gotica sulla coscia del cavallo è quasi la chiave compositiva di tutto l'insieme.

68 Vitale da Bologna (attivo dal 1330 al 1359 circa): *La Madonna con il Bambino fra Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Agnese.* 1349 circa. Milano, Museo Poldi Pezzoli.
L'immagine della Vergine, dipinta con estrosa vivacità e con commossa vena poetica, è il tema prediletto di Vitale.

69 Maestro del Trionfo della Morte: *Il giardino dell'Amore*, affresco del Camposanto di Pisa. 1360 circa.
Una notevole capacità illustrativa, una fantasia cromatica, un gusto semplice e pieno d'efficacia distinguono il Maestro del Trionfo della Morte, di cui non sono ancora stati chiariti i rapporti con le scuole senese ed emiliana.

70 Tommaso da Modena (1325/26-1379): *Il commiato di Sant'Orsola* (particolare). 1360-1366. Treviso, Museo Civico.
Un vigoroso estro narrativo caratterizza le Storie di Sant'Orsola del modenese Tommaso, a cui i colori, luminosi e vibranti, conferiscono un'eccezionale intensità poetica.

68 *Vitale da Bologna (attivo dal 1330 al 1359 circa): La Madonna con il Bambino fra Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Agnese. 1349 circa. Milano, Museo Poldi Pezzoli.*

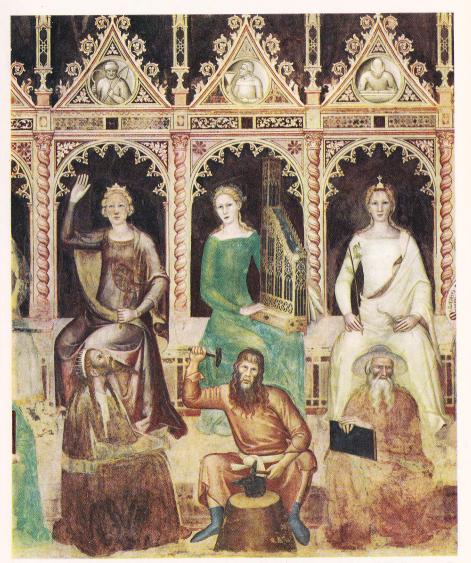
69 *Maestro del Trionfo della Morte: Il giardino dell'Amore, affresco del Camposanto di Pisa. 1360 circa.*

70 *Tommaso da Modena (1325/26-1379): Il commiato di Sant'Orsola (particolare). 1360-1366. Treviso, Museo Civico.*

una carica espressiva che non ha l'eguale neppure nel Trecento bolognese.

LA SCULTURA

I primi anni del Trecento sono dominati, in scultura, dalla prorompente personalità di Giovanni Pisano (morto nel 1317 circa). « Dal seguito di Giovanni si staccarono il senese Tino di Camaino e Giovanni di Balduccio da Pisa; e diffusero lontano le proprie forme toscane, l'uno nell'Italia meridionale, l'altro in Lombardia » (Toesca).
Nato a Siena, formatosi al tempo dell'attività senese di Giovanni Pisano, Tino dovette seguirlo a Pisa, dove nel 1315 già figura quale capomastro dell'opera del Duomo. Poco dopo, quando già lavorava al Monumento funebre dell'imperatore Arrigo VII (dove già è presente, chiaramente formato, il singolare linguaggio del maestro senese, dal Toesca acutamente avvicinato a quello di Ambrogio Lorenzetti: volumetrico — le squadrate e sommarie figure dei consiglieri di Arrigo — e insieme attento alle cadenze gotiche, volte ad eleganti piacevolezze), Tino deve lasciare Pisa per ragioni politiche e riparare di nuovo a Siena. La sua carriera nella città natale è altrettanto rapida di quella pisana: è capomastro del Duomo dal 1319 al 1320 (del tempo senese è la Tomba del cardinal Petroni: una tomba 'a muro', che riprende lo schema inaugurato da Arnolfo); nel 1322 Tino è documentato a Firenze (il suo capolavoro fiorentino è il Monumento al vescovo Orso nel Duomo, ora smembrato: nella Madonna col Bambino il rapporto con le ampie superfici, con la torni-

71 *Matteo Giovannetti: Giobbe e Salomone, dall'affresco della Sala delle Udienze. 1353. Avignone, Palazzo dei Papi.*

72 *Andrea Bonaiuti: Trionfo di San Tommaso d'Aquino, particolare dell'affresco sulla parete sinistra del Cappellone degli Spagnoli. Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella.*

74 *Jacopino de' Bavosi (attivo dal 1350 al 1380): San Naborre, particolare del Polittico dell'Incoronazione. 1360-1380 circa. Bologna, Pinacoteca Nazionale.*

73 *Nardo di Cione: Il Paradiso, particolare dell'affresco della Cappella Strozzi. Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella.*

71 Matteo Giovannetti: *Giobbe e Salomone*, dall'affresco della Sala delle Udienze. 1353. Avignone, Palazzo dei Papi. Modellati da delicate tinte, i Profeti si stagliano nel cielo stellato in lente movenze che richiamano Simone Martini.

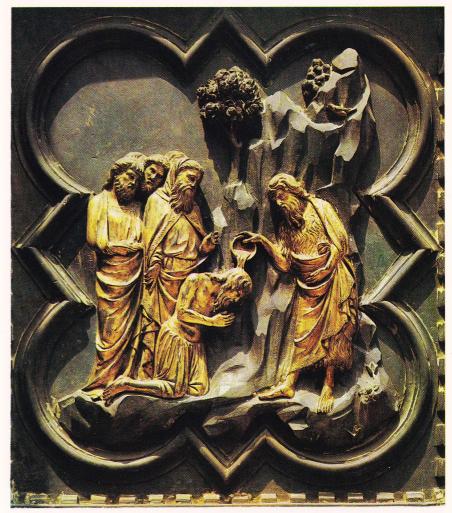
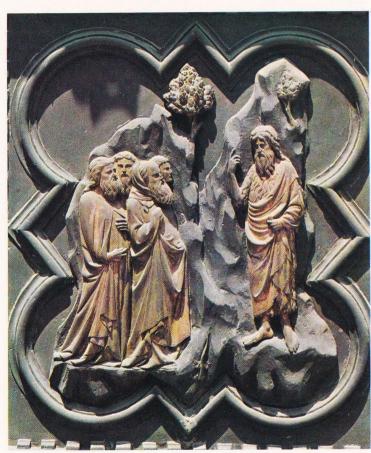
72 Andrea Bonaiuti: *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, particolare dell'affresco sulla parete sinistra del Cappellone degli Spagnoli. Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella. Malgrado l'estrema abilità con cui è tradotto in immagini il complesso programma dottrinario-didascalico, l'opera, qui illustrata, raggiunge di rado accenti veramente poetici.

73 Nardo di Cione: *Il Paradiso*, particolare dell'affresco della Cappella Strozzi. Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella.
Le figure eleganti e slanciate delle sante del Paradiso sono modellate con sfumature tenere e chiare e sembrano dissolversi nella luminosità diffusa e velata che immerge tutta la scena in un'estatica atmosfera di contemplazione.

74 Jacopino de' Bavosi (attivo dal 1350 al 1380): *San Naborre*, particolare del Polittico dell'Incoronazione. 1360-1380 circa. Bologna, Pinacoteca Nazionale.
Assai insolita, nella sua fosca drammaticità, è questa aggressiva e colorita figura di San Naborre, dovuta allo spregiudicato pennello del pittore bolognese Jacopino de' Bavosi.

75 Andrea Orcagna (attivo tra il 1344 e il 1368): *Tabernacolo*. 1350-1359. Firenze, Chiesa di Orsanmichele.
Qui si confondono, in un gioco fiorito e complesso, elementi architettonici, pittorici e scultorei: architetto, pittore e scultore fu infatti il suo artefice, Andrea Orcagna. La splendida icona centrale è di mano di Bernardo Daddi.

Andrea Orcagna (attivo tra il 1344 e il 1368): Tabernacolo. 1350-1359. Firenze, Chiesa di Orsanmichele. 75

tura un po' superficiale di certe Madonne di Ambrogio è chiaramente avvertibile) e nel 1325 viene chiamato a Napoli (segno evidente della sua fama crescente) dove resterà fino alla morte (1337) e dove lascerà una cospicua serie di monumenti sepolcrali.
Accanto a Tino si era formato il pisano Giovanni di Balduccio, che, sugli esempi del Pisano e di Tino, si volge ad un suo gotico delicato e piacevole, anche se un po' calligrafico (Sepolcro del figlioletto di Castruccio Castracani a Sarzana; Pergamo di Santa Maria a San Casciano Val di Pesa). A Milano, dove si era trasferito, gli fu commissionata dai frati di Sant'Eustorgio l'Arca del domenicano San Pietro Martire, forse per il fatto di essere pisano e di avere scolpito l'Altare maggiore di San Domenico a Bologna. Si voleva infatti da parte dei committenti un monumento in stile 'pisano', sul modello del sepolcro del fondatore dell'ordine a cui il martire Pietro apparteneva.
E tale infatti fu il monumento del Balduccio. Più tarda ed assai fastosa e complessa è l'Arca di Sant'Agostino nella Chiesa di San Pietro in Ciel d'oro a Pavia (1350-1362), giudicata solitamente opera di seguaci: « ... ed è da credere che Giovanni di Balduccio, se pur ne ideò l'insieme, abbia lasciato tutta l'opera ai suoi scolari e continuatori » (Toesca).
In Lombardia, oltre agli allievi di Giovanni di Balduccio, operano anche i cosiddetti 'maestri campionesi', così chiamati dal borgo di Campione sul lago di Lugano, loro patria d'origine, legati tra loro da una tradizione d'arte e da un sottofondo stilistico comune a tutti, e prevalentemente volto a una visione realistica. Tra questi il più notevole fu Bonino da Campione, au-

76 *Andrea Pisano (notizie dal 1330 al 1348): Il battesimo di Cristo, formella bronzea della porta del Battistero di Firenze. 1330-1336.*

77 *Andrea Pisano (notizie dal 1330 al 1348): Predica del Battista, formella bronzea della porta del Battistero di Firenze. 1330-1336.*

78 *Nino Pisano (notizie tra il 1349 e il 1368): La Madonna del latte. Pisa, Chiesa di Santa Maria della Spina.*

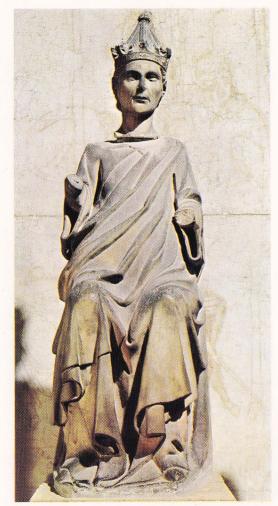
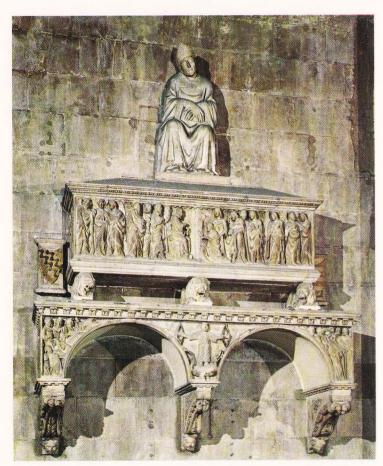
76 Andrea Pisano (notizie dal 1330 al 1348): *Il battesimo di Cristo*, formella bronzea della porta del Battistero di Firenze. 1330-1336.
A influssi giotteschi Andrea Pisano unisce una straordinariamente vivace e nervosa articolazione dei lineamenti.

77 Andrea Pisano (notizie dal 1330 al 1348): *Predica del Battista*, formella bronzea della porta del Battistero di Firenze. 1330-1336.
Andrea Pisano firmò la porta del Battistero nel 1330 ma essa non venne collocata a posto se non nel 1336, dopo un lungo lavoro per trarre dal modello le forme di terra e per la fusione, che fu impresa di Leonardo da Venezia.

78 Nino Pisano (notizie tra il 1349 e il 1368): *La Madonna del latte*. Pisa, Chiesa di Santa Maria della Spina.
L'armonia del disegno, i piani risaltanti e distaccati, la policromia che accresce l'impressione di superficie fanno della Madonna del latte una delle opere migliori del Pisano.

79 Tino di Camaino (1285 circa-1337): *Imperatore seduto*, particolare del Monumento funerario dell'imperatore Arrigo VII. Pisa, Duomo.
La diversità di stili che confluiscono in questo monumento funerario ha fatto pensare che il sarcofago sia opera di allievi e non appartenga al complesso del gruppo statuario in cui è evidente un maggior risalto plastico-volumetrico.

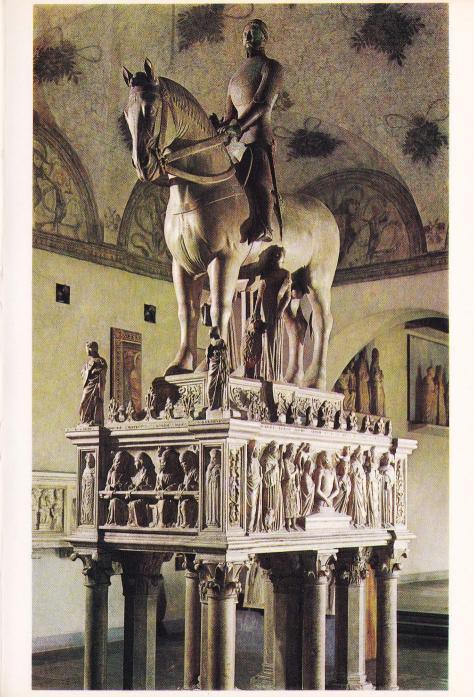
80 Tino di Camaino (1285 circa-1337): *Tomba del vescovo Orso*. Firenze, Duomo.
Le mani grandi, pesantemente rilasciate, il volto abbandonato, l'atteggiamento delle spalle e di tutta la figura rendono acutamente il senso di sonno profondo e definitivo.

81 Tino di Camaino (1285 circa-1337): *Madonna con il Bambino*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
Anche la scultura senese aspira a un raffinato gioco lineare, che si unisce, d'altronde, a un solido senso del volume.

79 *Tino di Camaino (1285 circa-1337): Imperatore seduto, particolare del Monumento funerario dell'imperatore Arrigo VII. Pisa, Duomo.*

80 *Tino di Camaino (1285 circa-1337): Tomba del vescovo Orso. Firenze, Duomo.*

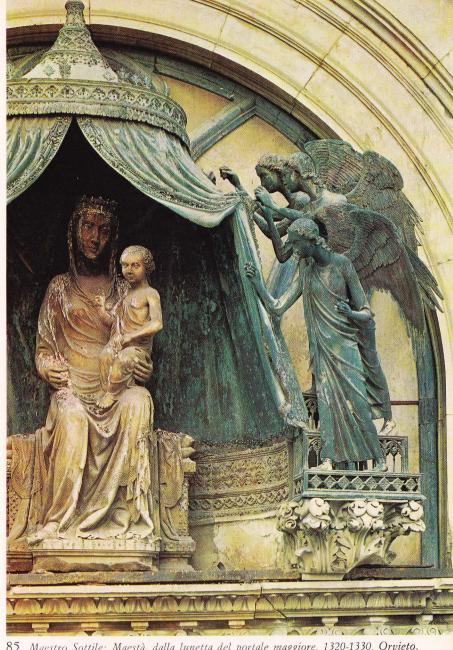
81 *Tino di Camaino (1285 circa-1337): Madonna con il Bambino. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.*

tore di numerose tombe, tra cui quelle di Bernabò Visconti a Milano e di Cansignorio della Scala a Verona, esemplata sulle celebri tombe scaligere (Mastino II, Cangrande) di cui riprende lo schema (uno schema che ha origini lontane, derivando dai baldacchini piramidali dei monumenti funebri dei lettori dello studio bolognese) volgendolo in senso più gotico e ornato, e nel quale la scultura (più rigida e meno fantasiosa rispetto alle straordinarie figure scaligere) fortemente si sottomette allo schema architettonico.

A Firenze, la grande lezione di Giotto esercita una sua determinante influenza anche nella scultura. Disegni e progetti di Giotto furono utilizzati dallo scultore Andrea Pisano per la decorazione del Campanile fiorentino; echi giotteschi si trovano anche nella più antica opera nota di Andrea, la decorazione in rilievo della Porta meridionale del Battistero fiorentino, che era pronta nel 1336, dopo sei anni di lavoro. I rilievi della più antica Porta del « bel San Giovanni » ricordano Giotto « ... nel semplice comporre, nell'intensa espressione psicologica. Tali rispondenze valgono tuttavia a illuminare quanto è individuale di fronte a Giotto l'arte di Andrea Pisano: nella plastica, meno concisa, variamente pittoresca; nell'ispirazione, meno drammatica, anzi pronta a trattenersi su qualche tratto, sull'atteggiamento di una figura, solo per compiacersene, non incalzata dalla necessità dell'azione » (Toesca). Straordinariamente improntato dalla 'ideologia' giottesca è anche il tema iconografico delle formelle del Campanile, teso tra l'altro a celebrare l'operare dell'uomo, non solo nelle ormai intellettuali 'arti liberali', ma anche in un più popolare operare e produrre (quello del tessile, del fab-

Bonino da Campione (notizie dal 1357 circa al 1388): Monumento funebre di Barnabò Visconti. 1385. Milano, Museo del Castello Sforzesco. 82

82 Bonino da Campione (notizie dal 1357 circa al 1388): *Monumento funebre di Barnabò Visconti.* 1385. Milano, Museo del Castello Sforzesco.
Sull'arca, sorretta da snelle colonnine e ornata di rilievi, si leva la statua del condottiero a cavallo: le forme rigide, i volumi massicci costituiscono, senza alcun dubbio, una delle massime espressioni della scuola campionese.

83 Giovanni di Balduccio (1290 ? -1350): *Arca di San Pietro Martire* (particolare). Prima metà del XIV secolo. Milano, Chiesa di Sant'Eustorgio.
Giovanni di Balduccio lavorò più volte nell'Italia settentrionale: l'Arca di San Pietro, nella Cappella Portinari di Sant'Eustorgio, è concordemente ritenuta il suo capolavoro.

84 Maestro Sottile: *Storie del Nuovo Testamento*, dal IV pilastro della facciata. 1320-1330. Orvieto, Duomo.
L'artista realizza moti veementi e movenze ardite con ostentata bravura anatomica: egli ha presente la scultura classica pur rimanendo partecipe del momento artistico gotico.

85 Maestro Sottile: *Maestà*, dalla lunetta del portale maggiore. 1320-1330. Orvieto, Duomo.
Probabilmente il Maestro Sottile dei rilievi più pittorici e degli angeli del Baldacchino fu lo stesso Lorenzo Maitani.

83 *Giovanni di Balduccio (1290?-1350): Arca di San Pietro Martire (particolare). Prima metà del XIV secolo. Milano, Chiesa di Sant'Eustorgio.*

bro, del remigante, del pastore, del contadino). Partito da Firenze, ad Orvieto Andrea regge la carica di capomastro della fabbrica del Duomo dal 1347 al 1349, anno della sua morte, ed anno in cui gli subentra il figlio Nino, lo scultore italiano del Trecento (almeno nell'Italia centrale) più aggiornato sulle novità del Gotico francese, aggraziato ed elegante.

A Orvieto, misterioso e controverso ancora è il problema dei rilievi (che si pongono tra le realizzazioni più alte del Trecento in scultura) che adornano i quattro pilastri della facciata del Duomo, tradizionalmente attribuiti a Lorenzo Maitani, capomastro, per un ventennio (1310-1330), dei lavori del Duomo. Ci si dovette comunque accorgere (anche da parte di chi sosteneva l'attribuzione tradizionale) che la differenza tra pilastri esterni (il primo con le Storie della Genesi, il quarto col Giudizio Finale) e pilastri interni (l'Attesa del Salvatore e la Redenzione) postulava almeno la considerazione che « il Maitani si valse non di semplici collaboratori che traducessero suoi modelli, ma di artisti individuali e diversi » (Toesca). Più recentemente Pico Cellini ha proposto, con una certa verosimiglianza, che i rilievi dei pilastri interni (più antichi) spettino a fra' Bevignate e ad altri scultori prevalentemente umbri ancora legati ai modi di Nicola Pisano e alla cultura delle miniature umbre del primo Trecento, e che quelli esterni siano opera del senese Lando di Pietro. Indicazione, quest'ultima, corretta dal Previtali (a cui si deve la riscoperta della scultura lignea dell'Umbria) in favore di un anonimo scultore locale che « si erge, ora come ora, isolato nella sua grandezza, ad indicare un aspetto successivo e diverso della presumibile scultura umbra ».

86 *Arte gotica: Monumento a Cangrande della Scala a Verona. XIV secolo.*

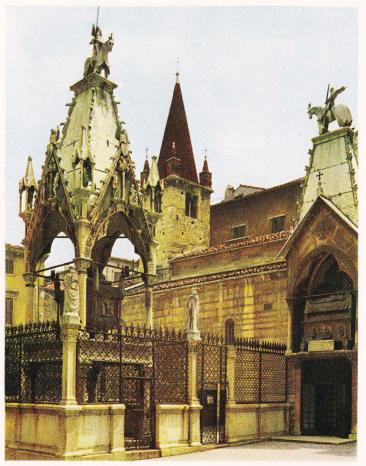
87 *Andrea Pucci: Fregio in bronzo dorato. 1313. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.*

88 *Arte gotica: Reliquiario di San Galgano. Fine del XIII secolo. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.*

86 Arte gotica: *Monumento a Cangrande della Scala* a Verona. XIV secolo.
La composizione vivace, la resa straordinariamente espressiva della figura del cavaliere, l'impostazione dell'animale fanno immaginare nell'ignoto artista una personalità assai vicina alle tendenze artistiche proprie dei paesi nordici.

87 Andrea Pucci: *Fregio in bronzo dorato.* 1313. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
In sottili solchi scavati sullo sfondo del soggetto viene inserito uno smalto nero: con questa tecnica detta niello si realizza un lavoro sobrio e raffinatamente elegante.

88 Arte gotica: *Reliquiario di San Galgano.* Fine del XIII secolo. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.
Il reliquiario di San Galgano può considerarsi il frutto della confluenza di molteplici esperienze artistiche, da quelle oltremontane a quelle bizantine e di Nicola Pisano.

89 Arte gotica: *Arche scaligere* a Verona.
« In vista della strada, nel mezzo della città, sta a Verona il recinto delle arche scaligere, orgogliosa affermazione di gloria mondana che dall'arte gotica già volta a minuzie ebbe pittoresca fastosità. » Così commenta il Toesca.

89 *Arte gotica: Arche scaligere a Verona.*

BIBLIOGRAFIA

P. TOESCA, *La pittura e la miniatura in Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912
E. SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese*, Verona 1926
G. SINIBALDI, *I Lorenzetti*, Siena 1933
E. CARLI, *Tino di Camaino scultore*, Firenze 1934
S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944
A. MARABOTTINI, *Giovanni da Milano*, Firenze 1950
P. TOESCA, *Andrea e Nino Pisani*, Firenze 1950
Il Trecento, Torino 1951
M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951
R. LONGHI, *Stefano Fiorentino*, in *Paragone* 13, 1951
C. BRANDI, *Duccio*, Firenze 1951
G. PACCAGNINI, *Simone Martini*, Milano 1955
J. POPE-HENNESSY, *Italian gothic sculpture*, Londra 1955
P. CELLINI, *Fra' Bevignate e le origini del Duomo di Orvieto*, in *Paragone* 99, 1958
S. MATALON e F. MAZZINI, *Affreschi del Tre e Quattrocento in Lombardia*, Milano 1958
R. LONGHI, *Qualità e industria in Taddeo Gaddi*, in *Paragone* 100-111, 1959
E. CARLI, *Pittura pisana del Trecento*, 2 volumi, 1958-61
R. LONGHI, *Il Maestro del Farneto*, in *Paragone* 141, 1961
Un dossale italiano a Saint-Jean-Cap-Ferrat, ibidem
Tracciato orvietano, in *Paragone* 149, 1962
Qualità del Maestro di San Torpè, in *Paragone* 153, 1962
G. PREVITALI, *Il possibile Memmo di Filippuccio*, in *Paragone* 155, 1962
C. GNUDI, *Vitale da Bologna*, Bologna 1962
E. CARLI, *Ancora dei Memmi a San Gimignano*, in *Paragone* 159, 1963
D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano 1963
R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964
F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento*, Venezia 1965
G. PREVITALI, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, in *Paragone* 181, 1965
E. CARLI, *Il Duomo di Orvieto*, Roma 1965
G.L. MELLINI, *Altichiero e Iacopo Avanzo*, Milano 1965
C. VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1966
F. BOLOGNA, *Simone Martini*, Milano 1966
R. LONGHI, *Apertura sui trecentisti umbri*, in *Paragone* 191, 1966
G. PREVITALI, *Giotto*, Milano 1967

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

INDICE DEI CAPITOLI

Autorizzazione del Tribunale
di Milano n. 271 del 26 luglio 1966

Direttore responsabile: *Dino Fabbri*